

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

8

AUGUST 1960

ERICH DOFLEIN

der Schöpfer und Herausgeber neuer Unterrichtsmusik
wurde am 7. August 60 Jahre alt

ERICH und ELMA DOFLEIN

Das Geigenschulwerk

Ein Lehrgang der Violintechnik, verbunden mit Musiklehre und Übung
des Zusammenspiels.

BAND I: DM
Der Anfang des Geigenspiels, erste Lage, Ed. Schott 2201 . . . 4,50

BAND II:
Ausbau und Technik innerhalb der ersten Lage, Ed. Schott 2202 4,50

BAND III:
Die zweite und dritte Lage, Ed. Schott 2203 4,50

BAND IV:
Erweiterung der Bogen- und Fingertechnik, Ed. Schott 2204 . . . 4,50

BAND V:
Das Spiel in den höheren Lagen (4.—10. Lage), Ed. Schott 3647 5,—

Englische Ausgabe

The Doflein Method, Heft I—V, Ed. Schott 4751/5 je 6,—

*Schwedische Ausgabe
in Vorbereitung*

Ergänzendes Studienmaterial für den Gruppenunterricht
Fortschreitende Stücke für drei Geigen

Heft I: Ed. Schott 4756 3,50

Heft II: Ed. Schott 4757 4,—

Heft III: Ed. Schott 5160 i. Vorb.

SCHOTT

GUSTAV MAHLER

geboren am 7. Juli 1860

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme und Klavier

HEFT I

Frühlingsmorgen (R. Leander) · Erinnerung (R. Leander) · Hans und Grete (Volkslied) ·
Serenade (Aus »Don Juan« Tirso de Molina) · Phantasie (Aus »Don Juan« Tirso de
Molina)

Hohe Stimme Ed. Schott 829 · Tiefe Stimme Ed. Schott 830 je DM 3,50

HEFT II

Um schlimme Kinder artig zu machen · Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald
Aus! Aus! · Starke Einbildungskraft (Aus »Des Knaben Wunderhorn«)

Hohe Stimme Ed. Schott 831 · Tiefe Stimme Ed. Schott 832 je DM 3,50

HEFT III

Zu Straßburg auf der Schanz · Ablösung im Sommer · Scheiden und Meiden ·
Nicht wiedersehen! · Selbstgefühl (Aus »Des Knaben Wunderhorn«)

Hohe Stimme Ed. Schott 833 · Tiefe Stimme Ed. Schott 834 je DM 4,—

Sologesänge mit Orchester

Drei Lieder für Sopran und Orchester

(Frühlingsmorgen · Hans und Grete · Scheiden und Meiden) Instrumentiert von R. Heger
Orchesterbesetzung: 2·2·2·2 — 2·2·0·0 — P.S. — Hfe. — Str.

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald

für Sopran und Orchester

Instrumentiert von L. Windsperger

Orchesterbesetzung: 2·2·2·2 — 2·0·0·0 — S. — Hfe. — Str.

Klavierauszug Ed. Schott 1571 DM 2,50

Orchestermateriale leihweise nach Vereinbarung

SCHOTT

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas, herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

121. Jahrgang Heft 8 / 1960

ENDSTATION HISTORISMUS?	231
WERNER THOMAS: Raum und Figur im Musiktheater Carl Orffs	231
FRIEDHELM DÖHL: Gustav Mahler, eine notwendige Revision	234
INGRID SAMSON: Ein unveröffentlichter Brief Gustav Mahlers	237
FRANZ WILLNAUER: Das Triviale und das Groteske im Werk Gustav Mahlers	238
DAS MUSIKLEBEN: Hamburg: H. W. Henzes „Prinz von Homburg“ uraufgeführt / Stuttgart: Uraufführung von Francis Burts „Volpone“ / Schwetzingen: Felsensteins „Barbier“ — Wimb-bergers „Battaglia“ / Wiesbaden: Maifestspiele: Die Wiener Staatsoper — Das Teatro Massimo Palermo — Die Belgrader Oper — Renata Tebaldi auf Deutschlandtournee / Berlin: Akademie der Künste im neuen Haus — Uraufführung von J. N. Davids Ezzo- lied — Kongreßdebatten über Musik / Köln: Das 34. Weltmusikfest der IGNM / München: Egks „Christoph Columbus“ — Musica viva / Darmstadt: Jacques Iberts „Der König von Yvetot“ / Gelsenkirchen und Bielefeld: „Wozzeck“ und „König Hirsch“ / Frankfurt „La Favola d'Orfeo“, Deutsche Erstaufführung von Hindemiths Neueinrichtung / Hannover—Rom: Eine Ballett-Reise des Landestheaters / Wien: Salome Anno 1714 — Drei Opernerstlinge / Paris: „Der Birnbaum Mutter Elends“ — Beethoven unter Karajan und Knappertsbusch / Schaffhausen: Internationales Bach- Fest / La Chaux-de-Fonds: Schweizerisches Tonkünstlerfest / Helsinki: Nachdenk- liches zum Sibeliusfest / Spanien: Neue Musik / Puerto Rico: Das Casals-Musikfest 1960	242
FERNSEHEN: Verdis „Die Macht des Schicksals“ als Fernsehoper	276
JAZZ: Louis Armstrong, zu seinem 60. Geburtstag	277
BÜCHER	278
NOTEN	279
SCHALLPLATTEN	280
NOTENBEILAGE	280
VORSCHAU / RÜCKSCHAU	281

BILDER	Carl Orff (<i>Sello</i>) / Gustav Mahler / Ernst Krenek (<i>Schapowalow</i>) / Der Prinz von Homburg (<i>Peyer</i>) / Francis Burts „Volpone“ (<i>Weizsäcker</i>) / Paisiello, „Der Barbier von Sevilla“ (<i>Simon</i>) / „La Battaglia oder Der rote Federbusch“ (<i>Jehle</i>) / Renata Tebaldi (<i>Teldec/Wild</i>) / Kieth Engen als „Columbus“ (<i>Toepffer</i>) / Miltiades Caridis (<i>Neumeister</i>) / Roman Vlad, Gian-Carlo Menotti, Yvonne Georgi (<i>Schäfer</i>) / Bühnen- bildentwurf zu „Der Birnbaum Mutter Elends“ von Marcel Delannoy / Pablo Casals (<i>Puerto Rico New Service</i>) / „Die Macht des Schicksals“ (<i>dpa</i>) / Louis Armstrong (<i>Amerikadienst</i>)
--------	--

Endstation Historismus?

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung, das in Darmstadt seine Hauptarbeitstagung hielt, hatte in den Mittelpunkt einer an Kursen, Seminaren und Arbeitskreisen reichen Woche einen Kongreß gestellt: mit dem sehr umfassenden Thema „Geschichtliche Kräfte und Historismus im Musikleben der Gegenwart“. Die Aspekte dieses Themas sind sehr vielseitig und wurden auch im einzelnen hinsichtlich der Musikwissenschaft, der Komposition und Interpretation behandelt. Die entscheidende Frage, die sich aber gerade dieses Institut vorzulegen hat, dürfte auf den Standort der Musikpädagogik hinzielen; und dazu hat Professor Erich Doflein, der damals Erste Vorsitzende, bereits zur Eröffnung der Arbeitswoche ein grundlegendes Referat gehalten.

Doflein bemerkte eingangs sehr richtig, daß sich die Situation in der kompositorischen Gegenwart seit Gründung des Institutes 1948 geändert habe. Die Generation der damals Zwanzigjährigen beherrscht heute das kompositorische Feld, und zu den Merkmalen der jüngsten Tendenzen, die sie vertreten, zählt nun einmal der Umstand, daß diese neue „Neue Musik“, wie sie Doflein nannte, sich in der Praxis der Musikpädagogen nicht verwenden läßt. Das ist ein bedauerlicher Umstand für ein Institut, das einerseits den Kontakt mit der Gegenwart laut Titel und Statuten halten muß, und andererseits die pädagogisch nutzbare neue Musik fördern und vermitteln will. Dofleins präzise Schlußfolgerung lautet: die Musikpädagogik ist zum Historismus gezwungen; und sein Trost: Kontakte zwischen Komponist und Pädagogik hätten eigentlich überhaupt nur bis in die Zeit Schumanns bestanden, schon Ende des 19. Jahrhunderts habe kein Komponist von Rang mehr „pädagogische Musik“ geschrieben, also sei man schon lange auf geschichtliche Formen angewiesen, und es gelte nun heute, „geschichtliche Kräfte“ (nach Dofleins Formulierung wohl als positive Seite des Historismus zu verstehen) gegen die Unproduktivität des Nursehens, Nurhörens, statt des Lesens und Erarbeitens zu mobilisieren.

Wenn man daran festhalten will, daß das wahre Musikverständnis über die eigene musikalische Betätigung führt — was natürlicherweise von einem musikpädagogischen Institut beabsichtigt werden muß —, macht die neueste „Neue Musik“ die Lage allerdings etwas schwierig. Sie vermittelt Eindrücke, die wirklich dem Nurhören vorbehalten sind. Aber so wenig man eine Entwicklung zurückdrehen kann, so wenig hat es Zweck, wenn die Musikpädagogen eine Leichenbittermiene darob aufsetzen. Natürlich entbehrte es nicht einer gewissen Pikanterie, gerade in Darmstadt, einer Brutstätte neuester Neuer Musik, auf diese Situation innerhalb der Musikpädagogik hinzuweisen. Aber ist denn diese Situation wirklich so gefährdet? Bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern gibt es auch für die Pädagogen genug zu erarbeiten. Und das Siegerland-Orchester, das sich aus angehenden Berufsmusikern zusammensetzt und von einem vorzüglichen Orchestererzieher, dem Dortmunder Generalmusikdirektor Rolf Agop, geleitet wird, hat auf eben dieser Tagung Werke von Alban Berg, Strawinsky, Blacher und Henze dargeboten: bemerkenswert in der technischen Bewältigung. Läßt sich da nicht vieles erarbeiten, vieles lernen? Auch dies alles ist noch neue, zum Teil jüngst komponierte Musik.

Was wollt ihr von den Meistern mehr?!

Ths

Werner Thomas

Raum und Figur im Musiktheater Carl Orffs

Zum 65. Geburtstag des Komponisten

Im Februar 1808 schrieb Goethe an Kleist: „Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderóns Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.“

„Auf Schragen und Fässern“ hat der Gaukler in Carl Orffs bairischer Komödie „Astutuli“ sein Schaupodest aufgebaut. Nicht Calderón, aber das

„Wundertheater“ aus den Entremeses des Cervantes gab Anregungen. Hinter dem geschlossenen Vorhang hatte die marktschreierische Stimme die Witzigen zur Vorstellung gerufen: „Astutuli, Astutuli!“ Vor dem Vorhang präludiven „zween Landsterzer“ das kommende Blendwerk. Bürger und Honoratioren sind unterwegs zum Theater. Dann öffnet sich der Vorhang und gibt die Bühne frei. Vor dem „Theater“ hocken die Bürger als Publikum, während die Sterzer beidseitig im Vorder-

grund stehen, bereit, zu ihrer Zeit in das Gaukelspiel einzugreifen. Was bedeutet das? Die Spielsituation ist vervielfacht. Wir selbst sehen uns gespiegelt auf der Bühne vor dem „Theater“. Das Bretterpodest aber weist auf den Ursprung des vorgeistigen Theaters: das Spielbrett des ioculator. Und da agieren auch die Figuren aus der Ursprungsprovinz des Mimus: der Gaukler und die Fahrende auf dem Karren des Wandertheaters.

Wo bleiben wir als Zuschauer dieses *spectaculum*? Als die um ihre Kleider geprellten Astutuli nach den Schuldigen suchen, scheint plötzlich die Rampe flexibel zu werden. Das Spieldreieck – Gagler in der Mitte, die Sterzer links und rechts auf der Vorbühne – hat sich aufgelöst. Die Betrogenen hängen sprungbereit an der Rampe. Man erwartet jeden Augenblick den Zusammenbruch der imaginären Trennwand und den Einbruch des Spiels in den Zuschauerraum. Da wird das Andrängen durch eine Gegenbewegung aufgefangen: der Gagler kommt in anderer Maske aus dem Zuschauerraum. Die angezielte Raumeinheit zwischen Spiel und Zuschauer wird in ein neues Spiel zurückgenommen. Der Impuls aber, der uns die Realität des Spiels so bedrohlich auf den Leib rücken ließ, wirkt als Stimulus unserer Teilhabe bis zum Schluß nach.

Dieser Szenenschnitt macht den raumgliedernden, von antithetischer Dynamik erfüllten Charakter der Orff-Bühne deutlich. Das magische Fenster des Guckkastens büßt durch das auf der Bühne aufgeschlagene Spielgerüst seine begrenzende Funktion ein. In der gleichsam perspektivischen Erweiterung des Raumes manifestieren sich Sinn und Hintersinn des Spiels. Das Blendwerk der Betörung offenbart sich als Magie der Beschwörung: „Alles ist Phantasie!“ Nur im magischen Raum kann sich der dionysische Freudentanz des allversöhnenden Finale entfalten.

In den „*Ludi scaenici*“ der „*Catulli Carmina*“ ist das Clair-obscur des Gauklertheaterchens zu einem wiederum komplexen Bühnenraum von durchsichtiger Formstrenge geläutert. Der Partitur ist ein szenischer Grundriß vorangestellt. Eine trapezförmige Spielfläche ist die eigentliche Scaena: im Zentrum eine Säule, als rückwärtiger Abschluß das Haus der geliebten Lesbia, als Seitendekorationen links die Schenke und das Haus des verräterischen Freundes, rechts die Häuser zweier Buhlerinnen; nach der Hinterbühne öffnen sich verrufene Gassen, in denen die ungetreue Lesbia herumstreicht. „*Ante scaenam*“ links und rechts Jünglinge und Mädchen, den Blick dem Spielpodium zugewendet; „*sopra scaenam*“ neun Greise. Dieses Szenario ist gewiß nicht als bindende Vorschrift für den Bühnenbildner und schon gar nicht im Sinne naturalistischer Dekorationen gemeint. Es ist vielmehr ein Diagramm der Spieldynamik: das den Ablauf durchwaltende Kräftespiel wird als räumliche Struktur sichtbar. Dem *pulpitum* des römischen Theaters verwandt, stellt die Szene wiederum Bühne auf der Bühne dar. Sie wird Schauplatz eines tänzerisch-pantomimischen *spectaculum vitae*, dem die vom Eros ekstatisch verückte Jugend und die grämlich über die Nichtigkeit der Liebe höhnenden Greise antipodisch als „Publikum“ zusehen. Aber auch sie – während der Pantomime nur Zuschauer – agieren in dem Rahmenspiel tänzerisch das ewige Spiel der Geschlechter, während Chor und Soli außerhalb der nur als Tanzraum fungie-

renden Bühne im Orchester stehen und vom erklärenden Wort her den Ablauf induzieren und gliedern.

So ereignet sich in diesem allseitig dynamisierten Bühnenraum ein „doppeltes Vexierspiel“ (Orff) um Eros und Sexus zwischen Jugend und Alter, zwischen Catull und Lesbia. Die Stufen der Wirklichkeit sind ineinander verschlungen, die Dimension der Zeit ist aufgehoben. Die individuelle Person des Dichters Catull überhöht sich zum lyrischen Ich schlechthin. An ihm vollzieht sich in paradigmatischem Spiel die Liebes- und Leidenserfahrung des Menschen. Der Bühnenraum gewinnt symbolischen Rang: er wird Weltbühne.

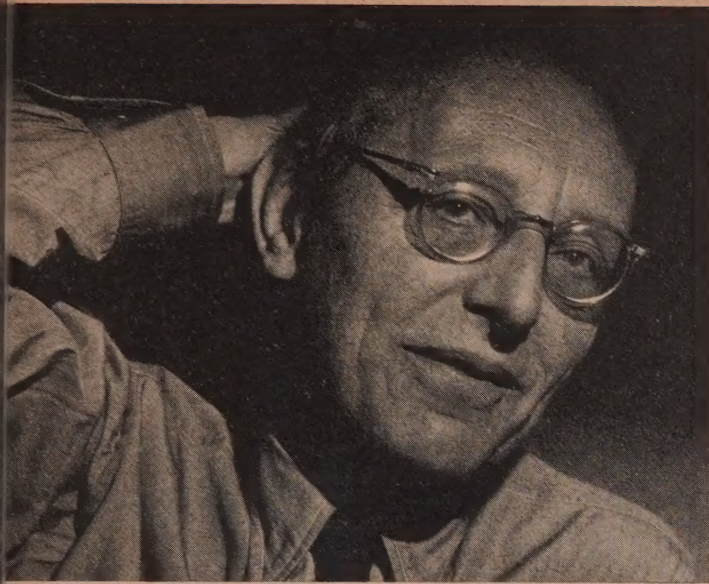
Dieser transitorische Bewegungsraum duldet kein naturalistisch, historisch oder illusionistisch einengendes Bühnenbild. Vor dem entgrenzenden schwarzen Aushang spielen die Figuren in der Lichtregie der heutigen Bühne aus dem Negativ. Bei der Uraufführung der „*Antigonae*“ in der Felsenreitschule (1949) bewegten sich die Darsteller wie in der antiken Orchestra plastisch im Tageslicht. Das zeigt die neue Freiheit, die der Bühnenraum Orffs gewonnen hat. Man könnte ihn durch Rudolf Borchardts Worte kennzeichnen, mit denen er das 1919 erbaute Schauspielhaus Max Reinhardts in Berlin feierte: „Die Bühne steht wieder an ihren Anfängen. Sie ist ein Tanzraum, ein Spielraum, ein Raum zum Agieren, ein Raum für Aufzüge.“

Trionfi und Lamenti, überhöhte Spiegelungen menschlicher Grundsituationen, bestimmen und erfüllen die Raumdimensionen der Orff-Bühne ebenso wie das verdichtete und zugleich simplifizierte Modell des *theatrum mundanum* im „Mond“. Die Raumsektoren „bedeuten“ hier jeweils verschiedene Teile des mythischen Kosmos: horizontal die zwei Länder, vertikal den Himmel und das Totenreich. Die Bühne ist im endlichen Sinn raumlos und damit allseitig offen für die „Zeichen“ der die Welt durchwaltenden Mächte, sei es der Mond in seiner rätselhaften Doppelnatur als Unruhestifter und als tröstender Lichtbringer, sei es das Rad der Fortuna in konkreter Darstellung oder in tänzerischer Figuration.

Sogar das Requisit wirkt an der Schaffung der symbolischen Raumkomponenten mit. Die Blendlaterne der Fahrenden in den „*Astutuli*“ öffnet als wahre *Laterna magica* mit ihrem Lichtkreis das Tor ins Zauberland der Imagination.

Bühne ist sinnlicher und geistiger Raum zugleich. Er empfängt seine Gliederung durch das Bewegungsgesetz der Figuren. Sie sind leibhafte Erscheinung und zugleich Träger eines geheimen Sinnes. Ihre Sonderart entspringt jener Orff eigentümlichen Fähigkeit der schöpferischen „Rückverwandlung“ (Schadewaldt) vorgeprägter Dichtung in unsere eigene Bewußtseinslage. Das Märchen, das Lied, der Sinnspruch, das Rätsel, ja das lyrische Gedicht werden einer Inszenierung unterworfen. Die Figuren lösen sich aus ihrem epischen oder lyrischen Sprachbereich und gewinnen im Raum der Bühne eine neue Daseinsform. Sie sind ebenso Existenz wie Gleichnis.

In den auf Märchengrund gebauten Spielen erweisen sie ihre epische Herkunft durch Anonymität: ein Bauer, ein Schultheiß, der Mann mit dem Maulesel, die Strolche. Der Anonymität entspricht das zeitlos phantastische Kostüm. Es sind keine



Carl Orff

Individuen, sondern Typen. Das wird deutlich in dem Gesetz ihrer Bewegung. Bei aller Turbulenz haben sie etwas Gelenktes, gleichsam Abgestecktes, das sie von den Figuren des Mimus und des Schwanks grundlegend unterscheidet. Das ihrer Bewegung immanente Gesetz ist das der Marionette. Orff hat den „Mond“ zuerst als Marionettenspiel konzipiert. An die reine Marionette erinnern vor allem die phantastischen Orchester (auch in der „Klugen“), die mit magischer Automatik auf ihr Stichwort funktionieren. Aber auch die huschende, ruckhafte Geschäftigkeit und lautlose Vehemenz in der Pantomime des Monddiebstahls oder das feierlich=statische Schreiten der Menschen, die in der Schlußzene des „Mondes“ wie von einem Traumbann gezogen, das Himmelslicht entrückt bestaunen, weisen auf den Gliedermann des Kleistschen Aufsatzes über das Marionettentheater, seine antigrave Bewegung und die Zentrierung der „Seele“ der tänzerischen Figur im Schwerpunkt.

In der „Klugen“ ist der Abstand der Figurengruppen zur Marionette verschieden gestuft. Ihr am nächsten stehen die Strolche, die dem Hanswurst, dem Clown, dem Buffo der Commedia dell'arte und dem Narren Shakespeares benachbart sind. Dann folgen die subalternen Akteure: der Eselmann, der Kerkermeister, der Bauer. In den zentralen Figuren vergeistigt sich das Gesetz der Marionette. Der König, wild, vital, unreflektiert, ist zuerst ganz Gliedermann. Aber der Klugen, wirkend wie ein fernes Rätsel, bewegt von einem sanfteren Gesetz des Märchenhaften, gelingt es, den Kasperl=Dämon zu bändigen und ihn sich anzuverwandeln.

Im „Satyrspiel“ der „Astutuli“ und im Mysterium der resurrectio, dem „Osterspiel“, wird die volle Ausdrucksskala menschlicher Empfindungen vom Rohen bis zum Innigen, vom Zarten bis zum Unflätigen in derben, pfliffigen, tumben und verschlagenen Gestalten durchgespielt – Spiegelung des Welt- und Menschenwesens. Hier agieren nicht mehr Marionetten, sondern charakteristische Typen.

In der „Bernauerin“ tragen die Gestalten individuelle Namen. Sie sind auf geschichtlich-konkretem Schauplatz unter die über- und untermenschlichen Daseinsmächte gestellt. Himmel und Hölle kon-

kretisieren sich als Figur in der Gloriole der Bernauerin und in den hexischen Dämonen. Die Menschen erhalten damit eine Bedeutsamkeit in Richtung auf die tragische Person.

Antigona, Kreon, Ödipus stehen als solche tragischen Personen unter dem Gesetz des Vollzugs. Es sind nicht Charaktere, nicht Helden, nicht Menschen in der eigenen Entscheidung, sondern „im höchsten Grade Person und in sich selbst stehende Träger des Geschehens“ (Schadewaldt), das sich als Leiden und Untergang an ihnen dokumentiert.

Während diese Gestalten bereits in der Tragödie festgelegt sind, finden sich in den „Trionfi“ nur einzelne, durch die Dichtung vorgeprägte Figuren. Doch auch das individuelle Liebesschicksal Catulls und Lesbias löst sich in der Parabolik des Ecce-homo-Spiels. Im „Trionfo di Afrodite“ treten die Gestalten des Bräutigams und der Braut, des Chorführers, der Jungfrauen, Jünglinge, Greise, kurz des Volkes aus der Situation der in einen szenischen Ablauf transponierten Gedichte hervor. Sie erzeugen um sich und aus sich heraus wiederum die in der Dichtung angezielte, jetzt aber im Theater verwandelte weltgültige Situation.

Offen bleibt Zahl und Art der Spielträger in den „Burana“. Die den Liedern immanenten Bildelemente verdichten sich zu Figuren: die Mädchen auf dem Anger, die verrittenen Gesellen, der Abbas Cucaniensis, die Zecher der Taberna. Diesen tänzerisch bewegten Figuren sind jeweils die nur zeichnerisch zu verwirklichenden Symbolfiguren kontrapostiert: Fortuna, Venus, Afrodite. Sie sind entweder nur geistesgegenwärtig im Augenblick der Epiphanie oder sie bilden wie Fortuna statisches Zentrum und Drehpunkt des Bühnenraumes, um den die wechselnden Bilder des Welttheaters kreisen.

Der legitime Erbe der Marionette ist der Tänzer. Er gliedert den Bühnenraum durch Bewegung. Im Rhythmus seiner Bewegung aber entbirgt sich der Sinn. Die neue Relation also zwischen Raum und Figur der Orff-Bühne, sei es Marionette, typische oder symbolische Figur oder tragische Person, wird hergestellt durch die rhythmische Komponente der Musik. Das Mädchen Antigona schreitet in feierlichem Tanzschritt in den Tod. Die Musik allein vermag jene ungeheure Vergegenwärtigung zu leisten, in welcher die Dimensionen vergangener Zeiträume aufgehoben sind. Sie erstehen gültig in der Raumdimension der Orff-Bühne, ohne einer restaurativen Kostümierung oder Mythologisierung zu bedürfen.

Wie sich aus der Musik das szenische Gerüst und die Relation von Raum und Figur gewissermaßen vor unseren Augen und Ohren konstituiert, zeigt die Bürgerszene der „Bernauerin“ (13). Bürger beim Abendtrunk sitzen schweigsam und unbeweglich an langen Tischen. In gleicher Statik, über riesig gespannten Orgelpunkten, ohne melodische oder harmonische Entfaltung, nur rhythmisch und terrassendynamisch strukturiert, ertönt ein auf Klangsilben grandierter Summchor. Dieses tönende Schweigen erzeugt nicht nur Atmosphäre und Hintersinn, sondern steckt den sinnlich – geistigen Raum ab, in dem sich das Spiel als Geschehen und Gleichnis zu konkretisieren vermag. Es ist wohl das erstaunlichste Paradigma für Orffs szenischen Kalkül, die Musik als aufschließendes Medium für die Verwirklichung von Theater einzusetzen.

Gustav Mahler, eine notwendige Revision

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages

Der fortschreitenden Individualisierung des künstlerischen Wollens verdankt sich die wachsende Entfremdung von Produktion und Rezeption. Zum eingestandenen Bruch, der den Abbruch verfallener und den Anbruch neuer Beziehungen bedeuten sollte, kam es um die Jahrhundertwende. Mit Mahler betritt die Generation die musikalische Bühne Europas, die die Auseinandersetzung mit den Fragmenten der bürgerlichen Kultur vollziehen mußte (nach Mahler der Reihe nach Debussy 63, Strauss 64, Busoni 66, Skrjabin 72, Reger 73, Schönberg 74, Ravel 75, Bartók 81, Strawinsky 82, Webern 83). Mahlers persönliche Tragik ist, daß er, der im Bewußtsein des historischen Bruches die Synthese – sowohl der musikalischen wie der sozialen Schichten – suchte, wie kein anderer mißverstanden wurde. Da ja der Kunst als solcher kein Ausschließlichkeitsanspruch eignet, beruht alle künstlerische Verständigung auf der „Konvention“ der unbedingten Vorurteilslosigkeit. Sie erst verleiht der Kunst ihre eigengesetzliche Wirkungsmöglichkeit und dem Nachvollzug seine künstlerische Rechtfertigung. Die Kollision verschiedenartigster Umstände wirkte indes der Verbreitung und vorurteilslosen Beachtung des Mahlerschen Werkes entgegen. Die aufführungstechnischen Schwierigkeiten der Werke und die Unmöglichkeit der Einordnung in die geübten musikästhetischen Kategorien verursachten eine Fülle von Schlagworten („Unvermögen formaler Gestaltung“, „Aufgedunsenheit des Apparates“, „Programm Musik ohne eigenmusikalischen Wert“, „Banalität“ oder auch „Exaltiertheit“ der Komposition), welche meist leicht aus der gemeinten Sache selbst zu widerlegen sind. Nicht alle provozierte die begeisterte Apologie der jungen Wiener Schule zu eigenem Bemühen um Verständnis.

Wie vordem die Thesen Wagners gegen das Judentum in der Musik nahm man die dummen Sequenzen seiner Schößlinge hin – harmlos, solange sie „dem Juden Mahler“ etwa die Sinfonie „Ilsebill“ eines Komponisten namens Klose*) als „positiver und echter“ vorhielten, fürchtbar in der bornierten Konsequenz, die verbrannte, was allein den Unverstand korrigieren und kontrollieren konnte.

Wichtigste Dokumente und Materialien sind vernichtet, verschollen, in aller Welt zerstreut, und große Lücken zeigen Werkausgabe und Literatur. Die Kulturorchester entraten ungern der risikolosen Abonnementsschablone, der Hörer erfreut sich weithin seiner Lethargie und beharrlicher Wiedererkennungsspiele. Der fast repräsentative Kalender des VDTM ehrt in diesem Jahre (1960!) „mit freudiger Hingabe“ Chopin, Schumann und Wolf, unterläßt aber, auf den Gedenktag Gustav Mahlers hinzuweisen. T. W. Adorno, der sich hierauf als erster zum öffentlichen Anwalt des

ignorierten Komponisten machte, schrieb schon 1930 in den Wiener „Musikblättern des Anbruch“: „... Mahlers Werk ist nicht historisch; seine Gestalt ist gegenwärtig unter uns, und seine Gehalte sollten es sein, wenn nicht die Menschen ängstlich die Sprünge verdecken wollten, die trotz aller Sachlichkeit die Sachwelt durchschneiden und deren Sinn im Mahlerschen Werke lesbar wird.“

In Holland fand Mahler schon zu Lebzeiten aufgeschlossene Verständnisbereitschaft, vor allem durch die Initiative des Dirigenten Willem Mengelberg, der im Amsterdamer Mahlerfest Mai 1920 das Gesamtwerk von Mahler zur Aufführung brachte. Die anglikanischen Länder zeigen waches Interesse; Mahlers Einfluß auf russische Komponisten wird behauptet.

In Wien wurde unter dem Ehrenpräsidium von Bruno Walter, dem Freund und Schüler Mahlers, und unter dem Präsidium des Schönbergsschülers Erwin Ratz die Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft gegründet, die sich – in finanziell und räumlich noch sehr begrenzten Verhältnissen – der schwierigen Aufgabe widmet, das musikhistorisch schiefe Bild Mahlers zurechtzurücken, Ordnung in das literarische und biographische Durcheinander zu bringen und eine kritische Gesamtausgabe herauszugeben.

Mahler wurde in Kalischt, einem kleinen Dorf an der böhmisch-mährischen Grenze, geboren. Zeit seines Lebens blieb er dem habsburgischen Kulturraum – zwischen Abend und Morgen – verhaftet. Nach schwerer, belastender Jugend- und Studienzeit erlebte er einen raschen und äußerst glanzvollen Aufstieg als Dirigent (Kassel, Prag, Leipzig, Budapest, Hamburg, zehn Jahre Wiener Hofoper, zuletzt New York). Als Dirigent, nicht als Komponist, fand er die bewundernde und auch neidvolle Anerkennung seiner berühmtesten Zeitgenossen.

An der Oper begründete Mahler die moderne Ensemblekunst, die allein künstlerischen Gesichtspunkten gehorcht, und beendete die Herrschaft von Routine und Effekt und den Kult der Primadonnakehlen. „Was ihr Theaterleute eure Tradition nennt, ist eure Schlamperei.“

„Der Anblick seiner Unerbittlichkeit, seine wundervolle Sachlichkeit hat mir die künstlerische Zucht gegeben“, bekennet die Sängerin Anna Bahr-Mildenburg. Mahlers Sachlichkeit gehorchte freilich nicht akademischen, sondern nur künstlerisch-lebendigen Gesetzen. So strich er z. B. die Schlussszene des Don Giovanni, „wo die Tugend sich zu Tische setzt“, oder retuschierte gar „zum Entsetzen frommer Tanten beiderlei Geschlechts“ die Instrumentation klassischer Werke, wo es ihm zur Verdeutlichung des musikalischen Gedankens notwendig erschien.

Da dem Dirigenten Mahler alle persönliche Eitelkeit und außermusikalische (nicht der Sache die-

*) Vgl. Rudolf Louis, Deutsche Musik der Gegenwart, München 1912.

nende) Erfolgssucht abging, vermochte er nicht, seine Stellung zur Propagierung des Komponisten Mahler auszunutzen. Der tschechische Komponist R. Foerster charakterisierte das Verhältnis: „Als Dirigent war Mahler der verkörperte Wille zur Macht, als Komponist der verkörperte Wille zur Liebe.“ Die Orchestermusiker haßten ihn geradezu nach den oft achtstündigen Proben („Wenn einer nicht gleich trifft, was dasteht, könnte ich ihn auf der Stelle ermorden“), und Pfitzner findet: „In ihm ist Liebe“, als Mahler sich „bei Abwesenheit aller, Dirigenteneitelkeit“ seiner „Rose im Liebesgarten“ annahm und dieses publikumsferne Werk zu dreißig anerkannten Aufführungen brachte.

Dem unversöhnlichen Gegensatz seiner Eltern, Brutalität des Vaters und resignierende Sanftmut der Mutter — der „Verbindung von Feuer und Wasser“, glaubt Mahler seine künstlerische Existenz zu verdanken, die sich im Spiegel seiner literarischen Ambitionen und der eigenen und fremden Äußerungen darstellt als eine Kontamination von romantisch-sehnsüchtiger Weltflucht und „kreislerischer“ Unruhe, moderner Sachlichkeit und Nervosität und goethescher Naturmystik, chassidischer Glaubensmystik („auch das ist mir passiert, daß ich plötzlich darauf gekommen, daß so ein letzter Satz *jenseits* des Werkes liegt“ — wie die höchste Stufe der chassidischen Melodie *jenseits* der Lautwerdung liegt) und Erkenntniszweifel Dostojewskijscher Prägung, faustischem Wollen und dem Kulturpessimismus Schopenhauers, Ekstasik der Totalität und der Einsamkeit. Aus dem Dualismus und als tragisch empfundenen Zwiespalt von realer und idealer Welt resultiert jene geistige Spannung zwischen Naivität und Sentimentalität des Schaffens, zwischen Selbstbewußtsein und beunruhigendem Zweifel des Schaffenden: „Ein großartiges Bild für den Schaffenden ist Jakob, der mit Gott ringt, bis er ihn segnet.“

Obwohl Mahler immer ein überzeugter Wagnerinterpret war, löste er sich als Komponist (nach einigen Versuchen) schon bald von dessen musikalisch-dramatischem Ideal und komponierte ausschließlich Lieder (einzeln und in Zyklen) und Sinfonien. Die Lieder sind durchweg Orchesterlieder. Die Texte werden nicht im wagnerschen Sinne „dekliert“, nicht tautologisch „in Musik gesetzt“, sondern die Singstimme bezieht aus dem gemeinsamen Koinzidenzpunkt von Sprache und Musik ihre eigenständige Gestalt und wird so zum integrierenden Bestandteil der musikalischen Textur. Singstimme und Orchester erscheinen als gleichberechtigte „konzertierende“ Partner. Wie die sinfonische Form in den Liedern, so findet das Lied in den Sinfonien Eingang, und zwar einmal als vokaler „Träger der *musikalischen* Idee“, oder als instrumentales Zitat, als Symbol, oder — und das erwies sich als das wichtigste — als Formbegriff. Mahlers kompositorische Persönlichkeit umspannt Innen- und Außenwelt. In ihm kommt wieder zur Synthese, was nach Beethoven seine Trennung erfuhr, die Trennung in kammermusikalischen, literarisch-koloristischen und sinfonischen Stil, der zu verbürgerlichen drohte und zur Verengung des „sinfonischen Raumes“, des nationalen wie sozialen Horizontes tendierte. Mahler sucht die Spannung der Geschichte in den Schichten der musikalischen Welt auf. Die „naive“ Form des Liedes ist ihm Symbol für die soziale Gemeinschaft (wie bei Bach der Choral für die kirchliche Gemeinschaft

stand). Das Lied verleiht dem Einzelfall typische Bedeutung. Das militärische Stoffgebiet des Wunderhorns z. B. wird zur Problematik der menschlichen Willensfreiheit, das Gedicht „Verspätung“ wird zum „Lied vom irdischen Leben“ und zu kosmischer Perspektive erweitert. Die einfachen Bilder von Liebe, Natur und Vergänglichkeit, offen gegen das Tiefe und Weite jenseits der Idylle, besitzen Symbolkraft und sinfonische Geltung.

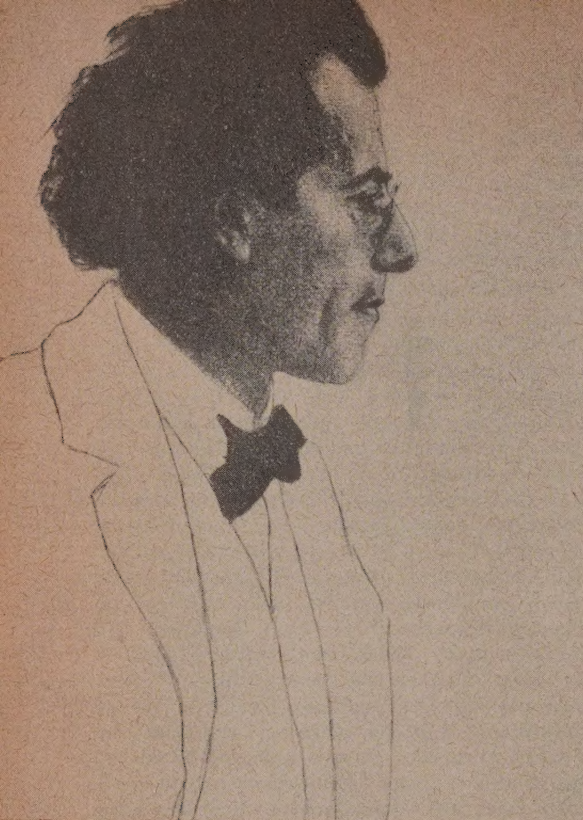
Mahler sucht die Welt des Wunderhorns in die verwandelte Zeit des technisierten Menschen hinüberzuretten, die Dialektik der Entwicklung auszuhalten. Er erweitert den Begriff der „romantischen Universalpoesie“ gemäß der veränderten historischen Situation und stellt das Naive in den komplexen Bezug vielschichtiger Bearbeitung: („Das Ideal der Zukunft wären Künstler, die die Bachsche Polyphonie ebenso könnten, wie sie Volkslieder singen.“) Mahlers Musik ist in den Übergängen und Grenzbezirken angesiedelt. Dur und Moll, Vokales und Instrumentales, Lied und Chorfolge, Marschrhythmus und Variation, Sentiment und Ironie, „banales“ und klassisches Zitat, Mandoline und Orgel, Glocken und Hammerschlag, Wunderhorn und Nietzsche, Goethe und lateinische Hymne, Rückert und Li Tai Po stehen nebeneinander. Das einzelne inhaltliche, formale und gattungsmäßige Ingrediens hat keinen Eigenwert, sondern in erster Linie einen Beziehungswert innerhalb der komplexen Schichtung, ja — wie Mahler oft betonte — innerhalb des gesamten Werkes. Mahlers Werk ist nur im Prozeß und als Prozeß zu verstehen. „Ich bin und bleibe nun einmal ein ewiger Anfänger.“

Die verschiedenen Formprinzipien, Statik der Liedform und sinfonische Dynamik durchdringen sich gegenseitig vermöge einer mannigfaltig differenzierten und differenzierbaren Variationstechnik, die — wie sie die verschiedenen Formgattungen bindet, die einzelne Gattung dem individuellen Gestaltungswillen wohl verfügbar macht. „Sinfonie heißt mir: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst.“ Folgende Gruppen lassen sich innerhalb des Gesamtwerkes nach Entstehung und Thematik allenfalls umreißen:

1) Die Sinfonien I–IV und die korrespondierenden Lieder, die die Welt des Wunderhorns zum Vorwurf haben, das Individuum als Typ der Gattung, die Erlösung aus irdischer Unvollkommenheit durch die Liebe zur Natur, zu Gott. Die sinfonische Struktur ist psychologisch-offen und hat Raum für das Wort als „letzter ideeller Verdeutlichung“ in chorischem oder solistischem Gesang.

2) Die Rückertlieder (Kindertotenlieder u. a.), die eine persönliche Krise implizieren. Das Individuum gelangt zum Bewußtsein seiner selbst und seiner Isolierung („Das Unglück geschah nur mir allein“). Die parallelen Sinfonien V–VII verzichten auf das Wort und zeigen eine gleichsam objektiviertere geschlossene Formgestaltung.

Die VIII. Sinfonie (die wegen ihrer die Totalität beschwörenden Besetzung als „Sinfonie der Tausend“ eine suspektere Popularität erlangt hat) versucht noch einmal den „Appell an das allgemeine Weltgenie“ in der Verbindung des christlichen Hymnus „Veni creator spiritus“ und der Schlußszene des Goetheschen Faust.



Gustav Mahler

3) Der Abgesang ist die schmerzliche Resignation dessen, dem die ideale Forderung an die Realität sich nicht erfüllte („mir war auf dieser Erde das Glück nicht hold“) – einheitlich in Stil, Struktur und Atmosphäre (sub specie mortis) die IX. und unvollendete X. Sinfonie, beide instrumental, und – als letzte Konsequenz des ins Sinfonische strebenden Liedstils „Das Lied von der Erde“, „eine Sinfonie“, wie es im Untertitel heißt. Ein Zyklus von sechs großen Orchestergesängen, die sich in sich und untereinander zu sinfonischer Sonatenform gliedern, ohne der Liedform zu entraten, nach chinesischen Gedichten, die in verschiedenen Abstufungen Genuß und Schönheit der Erde im Bewußtsein der Vergänglichkeit besingen – bis zum unwirklichen Glanz des „Abschieds“ im letzten Lied, wo die Formen sich vollends aufzulösen scheinen, die Musik dennoch (analysierbare) Gestalt behält und die Zeit ihre gewohnten Konturen verliert. Extension der Intensität... im neunmaligen „ewig“ (das Wort ist nurmehr Brücke zum Wortlosen), und mit einer nicht mehr auflösungsbedürftigen „Dissonanz“ (dem vertikalisierten Grundmotiv) verklingt das Werk, ohne aufzuheören.

Die Form ist für die Romantik und auch für Mahler im Grunde ein Hauptproblem, da in ihr das subjektiv Gemeinte in das deutbare Objekt umschlägt. Die Wurzeln der Mahlerschen Formulierungsversuche liegen tiefer als etwa die seines Zeitgenossen Strauss, des „großen Zeitgemäßen“, den Mahler als natürlichen Gegenpol empfand, dem alles leichtfalle, was ihm, dem „mit Gott ringenden Jakob“, schwerfalle: „Meine Musik gelangt zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung, während bei Strauss das Programm

als gegebenes Pensum vorliegt“. Die Art, wie Mahler seinen Schöpfungen nachträglich auf die Spur zu kommen versucht, gibt ihm bald dieses, bald jenes Bild ein. Und dem Zug der Zeit folgend, gab er zu einigen Sinfonien programmatische Erklärungen ab, die er aber meist wegen ihrer Mißverständlichkeit alsbald wieder zurückzog. Seine Musik ist aber mit Schopenhauers Wort zu charakterisieren als „exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi“. „Mein Bedürfnis, mich musikalisch – sinfonisch – auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die andere Welt‘ hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.“ Ähnlich verhält es sich mit dem Mahlerschen „Naturlaut“: „Daß die Menschen immer meinen, die Natur liege an der Oberfläche ... Eine Spur des Unendlichen in der Natur muß in jedem Kunstwerk liegen.“ „Dem Gott Dionysos, dem großen Pan“ ist die III. Sinfonie gewidmet, „meinen Brüdern in Apoll“ die Rondo-Burleske der IX. Sinfonie. Dionysisches und Apollinisches begründen sich gegenseitig, und aus dem Zusammenspiel beider, dem Psychologischen und dem Intellektuellbewußten resultiert die „Form“ des Mahlerschen Kunstwerkes.

Mahlers Versuch gestalterischer Synthese korrespondiert zugleich mit der latenten und fruchtbaren Analyse des formalen Bestandes. Unter der Hülle der spätromantischen Ausdrucksmittel bereitet sich die moderne Kompositionstechnik vor. „Es muß sich ein Kunstwerk wie das Leben immer weiter entwickeln. Ist das nicht der Fall, so fängt die Unwahrheit und das Theater an.“

Die permanente (melodische und kombinatorische) Variation, die sich quasi monologisierend verhält und – wie schon oben erwähnt – alle Formschemata durchsetzt, so wie (in späteren Werken, z. B. dem „Lied von der Erde“) die variative Ableitung alles melodischen Materials aus übergeordneten Grundgestalten und ihren Konstellationen sind wichtige Momente einer Durchführung, die statisches und dynamisches Prinzip vereinigt und die von der Schönbergsschule (Webern) dann voll entwickelt wurde. Romantische „Füllstimmen“ wird man auch in der komplexesten Mahlerpartitur nicht finden. Jede einzelne Stimme ist genau durchartikuliert und steht in motivischem Bezug. „Das wichtigste in der Komposition ist der reine Satz, ... bei mir muß auch das Fagott, die Baß-tuba, ja selbst die Pauke gesänglich sein!“ Mahlers Wort: „Es gibt keine Harmonie, es gibt nur Kontrapunkt“ bedeutet unbedingte Dominanz des horizontalen Prinzips über das vertikale, welches die romantische Stimmführung geprägt hatte und die Harmonik als formtreibende Kraft strapaziert hatte. Die vertikale Beziehung in den Mahlerschen Partituren resultiert in erster Linie aus der melodischen Verknüpfung. Vom harmonischen Standpunkt aus erscheint Mahler als Analytiker, wenn er etwa eine imaginär vorhandene Harmonie in kontrapunktisch divergente Linien zerlegt (vgl. Skrjabin und den frühen Schönberg), oder – umgekehrt – erst aus der Divergenz melodischer Linien Harmonie kompakt findet. Die melodische Parallelität – etwa in den Themenexpositionen der Sinfonien – wandelt sich in melodische Verschränkung. Diese melodische Verschränkung, die im „durchbrochenen Satz“ der späten Streich-

quartette Beethovens („Begründer der modernen Polyphonie“) vorbereitet wurde und die Mahler auf mannigfaltige Weise variiert, führt zu einem Kompositionsverfahren des Auswechslens kleinster verselbständiger Motivfloskel, welches das punktuell=durchbrochene Konstruktionsprinzip Weberns (mit der Variation von Dichtefeldern und =ablaufen) vorahnt. Ähnlich richtungsweisend ist Mahlers Instrumentation. „Deutlichkeit“ ist oberstes Gesetz (vgl. Weberns „Faßlichkeit“). Im Gegensatz zum Mischklangideal der Romantik stellt Mahler die reinen Klangfarben oft hart und unverbunden gegeneinander. Die Spielart jedes einzelnen Instrumentes ist genau kontrolliert und bezeichnet (Mahler hat selbst noch nach der Drucklegung seiner Werke ständig an der Instrumentation gefeilt, verdeutlicht, retuschiert). Die Instrumentation Mahlers in Verbindung mit seinem Klangraumempfinden erweist sich als wichtiger strukturbildender Faktor. Die Verlegung der Motivteile einer Stimme auf die verschiedenen Instrumente, die die Einzelstimme in sich quasi „polyphon“ macht, der Ablauf von Timbre- und Timbregruppenkontrastierungen, die „konstruktive“ Koloristik heterogener Klangpunkte und Klangkomplexe sind formkonstitutiv wirksam (und berufen Schönbergs „Klangfarbenmelodie“, die einen Ton allein durch seine Timbrevariation zur „Melodie“ abstuft). Die Differenzierung der einzelnen Stimmen durch Rhythmus, Linienführung, Dynamik und Spielart bedeutet ihre Autonomisierung und tendiert zur räumlich getrennten Heterophonie („Von ganz verschiedenen Seiten her müssen die Themen kommen und so völlig verschieden sein in Rhythmik und Melodik. Alles andere ist bloße Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie“).

Die große Verehrung, die die junge „Wiener Schule“ für Mahler empfand, erklärt sich wohl nicht zuletzt aus seinen kompositorischen Anregungen. Es war offenkundig der Einfluß Mahlers, unter

dem Schönbergs Stil sich vom psychologisch=literarischen zum expressiv=konstruktiven, vom nachwagnerschen Sequenzierungs= zum modernen Variierungsverfahren wandelte. Der konsequenteste Schönbergschüler, Anton von Webern, war zugleich ein begeisterter Mahlerapologet und =dirigent. Dasselbe Verdeutlichungsstreben, das die Möglichkeiten eines großen Apparates voll beanspruchte, evizierte gleichzeitig die motivische Linearität kammermusikalischer Prägung, wobei die Steigerung nicht so sehr durch klangliche Effekte als durch die Intensivierung ausgesparter Konturen erzielt wurde. Und so wie der Schritt vom „Monstre“= zum Kammerorchester, stellt sich vielleicht auch der Unterschied zwischen einer zstündigen Mahlersinfonie und einem Webernschen Orchester=„aphorismus“ als ein gradueller, nicht prinzipieller dar. Daß Schönberg die „Straffheit und Knappheit“ und „objektive Schönheit“ der Mahlerschen Formulierung rühmt, gibt ebenso zu denken wie Mahlers eigene Kennzeichnung seiner III. Sinfonie: „Durch seine Kurzweiligkeit und Mannigfaltigkeit ist dieses Werk trotz seiner Gesamtdauer von zwei Stunden kurz, ja, von der größten Knappheit.“ Das scheinbare Paradoxon einer Kongruenz Mahlers und Weberns löst sich in dem Phänomen der künstlerischen Erlebniszeit. Die Komposition bedeutet dem Komponisten die Verwandlung von Zeit in Raum. Das Notenbild macht diesen Vorgang sichtbar. Mahlers und Weberns kompositorischer Weg, die unendliche Außenteilung (Makrokosmos) und die unendliche Binnenteilung (Mikrokosmos) kommen im übergeordneten Begriff des „Zeitlosen Kosmos“ zur Deckung. Erst wenn der Hörer die Makrostrukturen Weberns und die Mikrostrukturen Mahlers zu hören vermag, hebt sich ihm die chronometrische Polarität auf, hat er schöpferischen Anteil an der Welt des Komponisten, „in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.“

Ingrid Samson

Ein unveröffentlichter Brief Gustav Mahlers

„Verehrter Freund!

Eben erhalte ich beiliegenden [Brief] von Frau Joachim, aus welchem Sie ersehen, daß dieselbe meine Humoresken zuerst in Amerika zur Auf-führung zu bringen gedenkt. — Halten Sie dieß für zweckmäßiger, und soll ich ihr dieselben wirklich mitgeben? —

Ich bin sehr neugierig, ob ich nunmehr, da die Kapellmeisterfrage in Frankfurt a. M. eine brennende geworden, einen Ruf dahin erhalten werde! Bitte, lassen Sie mich durch einige Zeilen wissen, wie Sie über die Frage Joachim denken!

Ihr ganz ergebenster
Gustav Mahler

Bemerken möchte ich noch, daß die Monate Juni, Juli und August laut meines hiesigen Kontraktes zu meiner freien Disposition stehen.“

Der Brief ist an den damaligen Chef des Verlages B. Schott's Söhne in Mainz, Geheimrat Dr. Ludwig Strecker, gerichtet. Er trägt kein Datum. Es gehörte aber zu den Eigenarten des Geheimrats, die eingegangenen Briefe mit Namen und Wohnort des Schreibers und Eingangsdatum zu versehen, so daß wir wissen, daß der Brief am 2. November 1892 in Mainz anlangte.

Mahler war damals 32 Jahre alt. Nach mühevollen Jahren an kleinen Theatern (Hall, Laibach, Olmütz)

Zu einer Verwirklichung der Frankfurter Pläne, was wahrscheinlich auch eine engere Bindung des Komponisten an das Mainzer Verlagshaus bedeutet hätte, kam es nicht. Mahler blieb in Hamburg, bis ihm 1897 der Sprung nach Wien glückte.

Die drei mächte von uns, die die Monate
 Juni, Juli und August fortwährend
 Comptables zu einem festen Dispositio-
 nen
 Moskau, 18.

versehrtheit und Wirkfähigkeit der klassisch-romantischen Musik zu bewahren. Die Meinung hat sich festgesetzt, daß Mahler die Manen der Vergangenheit beschwor, um sich dem Neuen, das er rund um sich hervorbrechen sah, nicht anheimgeben zu müssen. So gesehen, stehen musikalisches Rüstzeug und schöpferische Gesinnung in einem Kontrast, der durch Mahlers Aufgeschlossenheit für die „avantgardistische“ Musik seiner Zeit – etwa die Schönbergs – nur noch verstärkt wurde. Das Rüstzeug ist dasselbe, mit dem Strauss die „Salome“ und Debussy den „Pelleas“ geschaffen haben: ein instrumental bereichertes, subtilsten Klangnuancen zugängliches Orchester, eine verfeinerte, zugleich sensiblere und expansivere Instrumentationstechnik, eine chromatisch ausgeweitete, bis fast an die Grenzen der Tonalität geführte Harmonik. Mahlers Gesinnung aber ist die des Türmers, der das in Jahrhunderten gebaute Bollwerk vor dem Ansturm des Neuen bewahren will.

Doch Gustav Mahler bedeutet zugleich auch den Anfang der Musik unseres Jahrhunderts. Das Neue wird in seinem symphonischen Kosmos nicht nur dadurch unabweisbar, daß es umgangen und ausgespart wird. Es ist vielmehr positiv und konkret in Mahlers Partituren eingefangen. Gewiß, die eigentliche Umsturzeleistung für die moderne Musik erbrachte die Generation nach Mahler. Nietzsches (nicht ungefährliches) Wort „Wer ein Schöpfer sein will, muß ein Vernichter erst sein und Werte zerbrechen“, trifft genau auf Schönbergs Einsetzung der Atonalität und auf Strawinskys Atomisierung des Rhythmus zu; von diesen beiden Ansatzpunkten aus erfolgte die Neuformierung nach 1910. Aber die Voraussetzungen dafür hat unzweifelhaft Gustav Mahlers angeblich so retrospektives Schaffen geliefert. Mahlers Beitrag für die Weiterentwicklung der Musikgeschichte war die Lockerung des Tonalitätsgefüges, die Aushöhlung der Melodiegestalt und die Zerstäubung der Orchesterfarben. Mahler hat diese Aufgabe unter Wahrung des durchaus intakten Symphonieschemas durchführen müssen; daß sie ihm selbst keineswegs unbewußt war, ist ebenso sicher (ein berühmtes Mahler-Wort lautet „Man komponiert nicht, man wird komponiert“) wie, daß erst nach der bewußten Erkenntnis der historischen Leistung Mahlers Schönberg mit seinem eigenen Beitrag den Entwicklungsprozeß weitertreiben konnte. Das Verfahren, mit dem Mahler seinem „Zerstörungsauftrag“ nachkam, war ein doppeltes: Trivialität und Groteske.

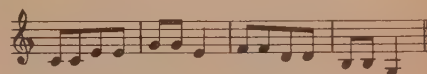
Die signifikanten Merkmale der Mahlerschen Symphonik sind Überdimensioniertheit, Hang zum Extremen, Gefühlsübersteigerungen, abrupte Stimmungsschwünge, Bizarrerie, Distanz zur Natur. Ebensoviele Scharfsinn wie Phantasie wurden dangesetzt, diese musikalischen Stileigenheiten aus der Psyche ihres Schöpfers zu erklären. Die Echtheit seiner Gefühle wurde angezweifelt, sein sanguinisches Temperament für den jähen Stimmungswechsel, sein Judentum für das unaufgelöste Spannungsfeld der Musik verantwortlich gemacht. Der Versuch, Mahlers Stilmerkmale aus der historischen Situation zu erklären und am Material zu erweisen, wurde bisher kaum unternommen. Was für jüngere Meister – zuletzt etwa für Alban Berg – längst geleistet wurde, fehlt für

Mahler immer noch: die wissenschaftliche Erhellung von Technik und Stil, die Analyse des Gesamtwerkes, die musikhistorische Einordnung, eine abschließende und objektive Biographie.

Ehe hier der Versuch unternommen wird, mit Hilfe von Melodie-Analysen zwei Stilmerkmale der Musik Mahlers dafest zu machen und zu erhellen, muß auf zweierlei hingewiesen werden. Zunächst darauf, daß es in diesem beschränkten Rahmen nicht möglich ist, die Geschichte der Melodiebildung in ihrer ganzen Variationsbreite und in ihrem mehrsinnigen Verlauf darzustellen. Die nachfolgend aufgezeigte Entwicklung muß darum mehr als abstrakte These denn als beweisbare Realität angesehen werden; ebenso kommt den Notenzitaten mehr Beispiel- als Beweischarakter zu. Zum anderen darauf, daß die Abtrennung des melodischen Elements von seiner harmonisch-rhythmischen Einbettung ein im Grunde unlauteres Unternehmen und nur für die Zwecke dieser Untersuchung vorgenommen worden ist; selbstverständlich enthält die Musik Mahlers (wie jedes Kunstwerk) ihre Offenbarung und ihr Geheimnis nur in der unverletzten Totalität ihrer Gestalt.

Das Verhältnis von „Material“ und „Gestalt“ bestimmt den Rang jeglicher melodischen Bildung. Der tonale Fundus ist ungleich geringer als die Tonkombinationen, die aus ihm seit der Entstehung der abendländischen Musik geformt wurden. Der Dreiklang und seine Brechungen und die diatonische und chromatische Skala in ihren beiden Bewegungsrichtungen bilden das Arsenal für jede Themen- und Motivgestalt. Der Prozeß der Melodiebildung von der Wiener Klassik bis zur Atonalität verläuft, nicht ohne Umwege und Gegenbewegungen, in einer bestimmten Richtung: von der Verwendung des tonalen „Arsenals“ über die Auswahl aus ihm bis hin zu seiner Aussparung. Für die Tatsache, daß gerade die gängigsten Akkordbrechungen und Skalenläufe für Melodiebildungen verwendet wurden, lassen sich bei Haydn und Mozart ungezählte Beispiele finden; eines der bekanntesten sei hier zitiert:

(Haydn, Symphonie Nr. 94, 2. Satz)



Das Stadium der Auswahl deckt sich ungefähr mit der Periode der Romantik. Hierfür ein Beispiel:

(Wagner, Tristan und Isolde, 3. Akt)



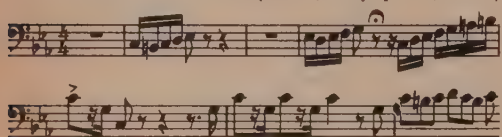
Mit der Außerkraftsetzung des tonalen Zentrums erfährt auch das Prinzip der Melodiebildung einen tiefgreifenden Wandel. Eine Verwendung tonal determinierter Dreiklangsbrechungen oder kontinuierlicher Skalgänge verbietet sich von selbst. Aufgabe des Komponisten muß es vielmehr sein, melodische Gestalten zu erfinden, die jeden Anklang an bekannte Intervallschritte vermeiden. Auch für dieses Prinzip der Aussparung sei ein Beispiel gegeben:



Gustav Mahler stand, seiner historischen Situation entsprechend, dieses Mittel der Aussparung noch nicht zur Verfügung. Er hatte innerhalb der geltenden Tonalität Themen und Motive zu erfinden, die aus demselben Materialfundus stammen mußten wie die der Klassik und Romantik. Eben dieser Fundus aber war verbraucht. Schon der Weg von der „Verwendung“ zur „Auswahl“ zeigt die rasche Abnützung. Das Gesetz der Originalität verbietet es, thematische Bildungen mehr als einmal zu verwenden (die wenigen Ausnahmen bestätigen die Regel). Als Gustav Mahler seine Bahn antritt, sind die strukturbildenden Kräfte der gängigen Tonkombinationen ausgelaugt, ist das inhaltliche Moment von Akkordbrechung und Skalengang restlos determiniert. Wenn eine solche Tonkombination erklingt, treten automatisch bestimmte Assoziationen auf; aber nicht nur die außermusikalische „Bedeutung“ eines solchen Themas ist für immer fixiert, Erinnerung und Vergleich liefern überdies auch den Hinweis auf seine frühere Verwendung. Diese Endsituation bietet dem Komponisten, der in sie hineingestellt wird, in der Tat kaum zu bewältigende Probleme. Soll er Themen verwenden, die schon zur abgebrauchten Floskel herabgesunken sind? Soll er mit dem Mittel der Ironie dem unausweichlichen Zitat Bedeutungsänderungen abgewinnen? Soll er, den Vorwurf des Epigontums auf sich ladend, seine Kunst einzig auf die Verarbeitung des Themenvorrats verwenden?

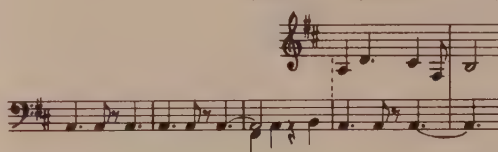
In dieser Situation auf thematische „Erfindung“ zu verzichten, ist nicht ein Eingeständnis persönlicher Impotenz, sondern richtige Einschätzung der historischen Lage. Gustav Mahler hat diesen Verzicht erklärt und damit jeden Anspruch auf Originalität im Melodischen aufgegeben. Mahler tut das einzige, das ihm als Möglichkeit verblieben ist: Er regrediert auf das Material selbst, genauer: auf den vor-thematischen Zustand des Materials. Den Minimalvorrat, aus dem Musik sich nähren kann, greift er auf: der Dreiklang selbst, Oktavgang und Quint=Quart-Sprung erhalten thematische Funktion, chromatische und diatonische Tonleiter werden Motivträger, die Terz wird völlig neu erlebt und als Gestaltfaktor eingesetzt. Der permanente Dur=Moll=Wechsel in Mahlers Musik findet in diesem fast manischen Auskosten der Spannung zwischen großer und kleiner Terz in ihrer thematischen Funktion seine Begründung. Vorhalt und Durchgang werden thematisch genutzt, ja die Verzierung – also die figurativ=artistische Zugabe der klassischen Musik – erhält melodischen Elementarcharakter. Das eindringlichste Beispiel dafür ist wohl das Eröffnungsthema des Kopfsatzes der zweiten Symphonie, das zur Gänze aus Doppelschlag und zerlegtem C-Dur=Dreiklang gebildet wird:

(Mahler, II. Symphonie, 1. Satz)



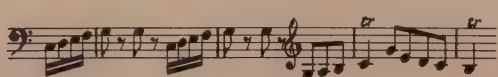
Die stilistische Entwicklung, die Mahler im Verlauf seines Schaffens durchgemacht hat, läßt sich sogar am Parameter seiner Melodiebildungen nachweisen. In den Symphonien I–IV läßt Mahler das gefühlsmäßige meist determinierte Bedeutungsmoment seiner melodischen Charaktere ungeachtet bestehen. In den drei mittleren Instrumentalsymphonien V–VII wird das inhaltliche Moment durch die Überbetonung formaler Verfahren – zu meist Kombination von komplementären oder Übereinanderschichtung von gleichartigen Melodie-Modellen – zurückgedrängt, manchmal sogar eliminiert. In den letzten Werken, den Symphonien VIII und IX und dem „Lied von der Erde“, benützt sich Mahler damit, das bloße Intervall, die ungebrochene Farbe, den nackten Rhythmus zum Bauelement zu machen. Das Hauptthema der Neunten Symphonie etwa bezieht gerade aus dieser lapidaren Einfachheit und Schmucklosigkeit seine wunderbare Wirkung:

(Mahler, IX. Symphonie, 1. Satz)



Jetzt endlich entschlüsselt sich eine Eigenheit der Mahlerschen Melodik, die gemeinhin unter dem Vorwurf der Trivialität zusammengefaßt worden ist. Die Tonbewegungen, aus denen Mahler die Themen seiner Symphonien baut, besitzen keine melodische „Dignität“. Sie bedienen sich zwar der unsprünglichsten Materialkonstellationen, aber diese sind durch den geschichtlichen Verlauf sinnentleert und verbraucht. Was seiner Natur nach inhaltlich am meisten fixiert sein mußte, ist durch die Praxis nichtssagend und Gemeinplatz geworden. Banalität ist aber nicht nur der Fluch, der die Endposition Mahlers traf und durch die heroisch strenge Baugesinnung Mahlers ausgeglichen wurde; Banalität ist auch das katalytische Mittel, mit dem Mahler das überkommene Melodiedenken ad absurdum führen und damit zerstören konnte. Erst danach war der Weg für Schönbergs Atonalität frei. Ebenso wie dem Trivialen jeder Beigeschmack des Ungekonnten durch den Hinweis auf seine musikalische Notwendigkeit genommen werden konnte, ebenso kann durch die Materialanalyse auch die stilbildende Kraft des Grotesken bei Mahler aufgedeckt werden. Grotesk ist nach der Lexikondefinition „jene Wirkung, die von phantastisch und launenhaft=willkürlich verzerrten Gegenständen der Natur oder der Kunst ausgeht“. Die Verzerrung aber wird bewirkt durch ein Mißverhältnis zwischen dem Material und seiner Formung, zwischen dem eingesetzten Mittel und der damit erzielten Wirkung, zwischen Erwartung und Ergebnis. Damit ist aber schon die enge Beziehung zwischen Trivialität und Groteske bei Mahler angedeutet. Das Ländlerthema aus der Neunten Symphonie hat den banal aufsteigenden C-Dur-Gang zur Grundlage:

(Mahler IX. Symphonie, 2. Satz)



Es muß ihn haben, damit durch die Akzidentien – die Ausdrucksbezeichnungen „etwas täppisch und sehr derb“ und „schwerfällig“, die Instrumentation mit Fagotten, Bratschen und zweiten Violinen „wie Fiedeln“, und die Vortragsbezeichnungen und dynamischen Akzentsetzungen – dieser Stimmungsbereich übersteigert, ver-rückt und eben damit ins Groteske gewendet werden kann. Es ist daher geraten, die satissam bekannten Elemente des Bizarren und Grimassierenden bei Mahler endlich im Zusammenhang mit ihrem melodischen Kontext zu sehen. Entlegene Modulationen, grelle Farbtupfer, ausgefallene Instrumente, extreme Lagen in den gebräuchlichsten Instrumenten, Tempowechsel usw. müssen in Bezug gesetzt werden zu den Trivialthemen, den symmetrischen Perioden, der Volksliedseligkeit, den Naturlauten – denn sie bedingen einander. Mahlers gesamtes Werk, vom „Frère-Jacques“-Thema der Ersten, das vom Solokontrabaß con sordino vorgetragen wird, über die höher gestimmte Sologeige in der Vierten und den Hammerschlag in der Sechsten („kurz, dumpf, mächtig hallend von nicht me-

tallischem Charakter“) bis zu der Notiz „Scherzo: der Teufel tanzt es mit mir“ in den nachgelassenen Skizzen zur Zehnten, steht als Beleg dafür. Damit aber müßte sich auch eine Wandlung in der Einschätzung Mahlers anbahnen; was bisher als bloße Effektsucht angesehen wurde, könnte endlich als unbewußter Schaffensgehorsam gegenüber der historischen Situation verstanden werden.

Damit aber wäre auch die letzte Frage, die noch offen ist, beantwortet: die, ob Mahlers kompositorisches Verfahren „launenhaft-willkürlich“ gewesen sei. Sie darf guten Gewissens verneint werden. Gustav Mahlers Schaffen ist, im großen wie im kleinsten musikalischen Detail, Unterordnung unter das von der Geschichte auferlegte Gesetz und dabei so konsequent und demütig, daß uns die menschliche Leistung des „Durchhaltens“ höchste Bewunderung abnötigt. Denn wer am Ende steht, hat es schwer; wer am Beginn steht, noch schwerer; wer aber beides in sich vereint, trägt schier Untragbares.

*Der Komponist
Ernst Krenek
feiert
am 23. August 1960
seinen 60. Geburtstag*



Hamburg

Die Oper vom träumenden Prinzen

Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg« uraufgeführt

„Daß man die Welt, die Kleist in diesem Werk aufgebaut hat, vom ‚Preußentum‘ abstrahieren muß, ist einleuchtend, aber mir scheint sogar, das Werk ist schon von vornherein vom Preußentum abstrahiert. Beinahe zufällig nur, des historischen Hintergrunds wegen (der von Kleist frei variiert wurde), spielt sich der Konflikt im Brandenburgischen ab. Doch die Spannung zwischen dem Sein eines einzelnen und der Staatsräson, Fragen der Mißachtung von Gesetz und Ordnung, das Zittern eines Menschen vor der Gewalt der herrschenden Macht, der Mut, sich solcher Macht zu widersetzen — all das könnte auch heute geschehen sein . . .“

Man fühlt sich, wenn man diese Bemerkung Hans Werner Henzes zu seiner neuen Oper „Der Prinz von Homburg“ liest, zu teilweise Widerspruch herausgefordert. Die Dimension „Preußen“, mag sie einem sympathisch sein oder nicht, ist nun einmal in dem vieldimensionalen Phänomen Kleist vorhanden, und es mindert weder sein dichterisches Genie noch die Liebe zu diesem — zu der ich mich ohne jede Einschränkung bekenne —, daß in Kleists aus extremen Widersprüchen zusammengesetzter Natur auch ein Rasender mithineingeflochten war, ein Berserker, ein Wüterich (hätte er sonst die „Penthesilea“ schreiben können oder die „Hermannsschlacht“?), und daß diesen Rasenden, der unter dem Druck Napoleons auf Preußen entsetzlich litt, auch eine amokläuferische nationalistische Wut packen konnte, mag man bedauern, aber man kann es nicht in Abrede stellen. Das Preußische war für Kleist eine historische und politische Realität, die er gewiß eher poetisch zu verklären als zu verdrängen bereit war.

Man kann den „Prinzen von Homburg“, ohne ihm Gewalt anzutun, auch als ein sehr preußisches „Lustspiel“ auffassen, in dem der Kurfürst („mit der Stirn des Zeus“, wie es bei Kleist bezeichnenderweise heißt) das Spiel um Gesetz und Freiheit so weit treibt, daß er dem Prinzen die Freiheit erst gibt, als dieser das Gesetz (und damit den Tod) anerkannt hat. Die Lösung dieses Spiels (mit des Kurfürsten Frage an die Generäle: „Wollt ihr's zum vierten Male mit ihm wagen?“) ist auf eine göttlich „joviale“ Art humoristisch und wahrhaft eines Divus würdig, aber ihre Voraussetzung ist eben doch die Durchexerzierung des preußischen Pflichtbegriffs in seiner ganzen Härte und Strenge — daran ist nichts zu deuteln. Indem Hans Werner Henze ihn zusammen mit Ingeborg Bachmann, die für ihn Kleists Schauspiel „für Musik eingerichtet“ hat, negiert, nimmt er „seinem Freund Kleist“, den er bewundert und liebt, ein

Wesenselement, das ihn als Menschen und Dichter entscheidend mitbestimmt. Es ist das komplementäre Element zu Kleists (nach Henze sich in „Gravie und Eleganz“ manifestierendem) Griechentum, und erst das eine und das andere machen den ganzen Kleist aus und geben seiner Dichtung — man sehe die „preußisch“ unerbittliche und quälerische Götterliebe im überströmend herrlichen „Amphitryon“ — die faszinierende Spannung.

Soviel muß vorausgeschickt werden, wenn man sich mit Bachmann=Henzes Umdeutung des „Prinzen von Homburg“ auseinanderzusetzen hat. Denn nur wenn man diesen Vorbehalt mit aller Deutlichkeit ausspricht, kann man das Problem der „Musikalisierung“ eines der genialsten Dramen der deutschen Dichtung in Henzes jüngster Partitur als fast vollkommen gelöst und gelungen betrachten. Was Kleist mit seinem Schauspiel wollte, hat Henze zum Teil in Frage gestellt; was er mit Kleists Schauspiel wollte, hat er bewundernswert realisiert.

Der Held der Oper ist der Träumer und Nachtwandler Prinz Friedrich. (Sie könnte — Henze ist ein großer Bewunderer Bellinis — auf italienisch „Il Sonnambulo“ heißen.) Auf ihn hat Ingeborg Bachmann in einer dramaturgisch sehr klugen, sehr überlegten und feinfühligsten Art das aus Kleist destillierte Libretto konzentriert. Die fünf Akte des Originals sind in drei zusammengezogen, die alle Aktionen und Stationen der Handlung enthalten. Kleists Sprache ist, selbstverständlich, unangetastet geblieben. Durch die Zusammenfassung wurde aber, was für das In-Musik-Setzen sehr wichtig ist, eine außerordentliche Konzentration der sich in ihr ausdrückenden Affekte erreicht und das Thema „Liebe“ vor das Thema „Ruhm“ gestellt. Prinzessin Natalie erscheint als Gestalt in der Oper an Umfang und Bedeutung beinahe gewichtiger als der Kurfürst, der mehr ein geistig souveräner Regulator des Ganzen bleibt, während die Prinzessin von Oranien in des Prinzen Traum- und Tagwelt gleichermaßen dominiert. Das Zaubrische und Spielerische, jene tiefste Schicht aller lust- und schmerzvollen Geheimnisse in Kleists Dichtung, wird so, durch die Akzentuierung des Weiblichen, in den Vordergrund gerückt, ohne daß das Geheimnis selbst dabei „vordergründig“ würde. Ob es den Reiz des Zaubers und des Spiels nicht erhöhte, wenn er mehr ins konkret, nicht nur „zufällig“ Brandenburgische hineinwirkte, bleibe im Sinne unseres eingangs

„Der Prinz
von Homburg“
Von links nach rechts:
Herbert Flieth,
Dörfling,
Toni Blankenhorn,
Kottwitz,
Vladimir Ruzdakov,
Homburg,
Heinz Hopmann,
Hohenzollern

ausgesprochenen Vorbehalts dahingestellt. Visionen von Glanz und Genien, über karger märkischer Landschaft auffliegend, führen ans freudig hochschlagende Herz, sie haben – etwas sehr Kleistsches – einen ergreifenden Elan.

Sehr gelungen ist, im Sinne einer konzentrierenden Operndramaturgie, das rasche Aufeinanderfolgen des Berichts vom Tode des Kurfürsten, sein Widerruf und unmittelbar darauf Friedrich Wilhelms Befehl zum Zusammentritt des Kriegsgerechts gegen Prinz Homburg. Die Mitte dieser Aktionsfolge nimmt ein Liebesduett Homburg–Natalie ein, das in des Prinzen ekstatischem „O Cäsar Divus! Die Leiter setz' ich an, an deinen Stern!“ gipfelt; aus diesem Hochgefühl reißt ihn der Kurfürst mit seinem Todesurteil zur Erde zurück – eine Peripetie, die dem Musiker Kontrastwirkungen von geradezu Verdischer Schlagkraft offeriert.

Ein Problem blieb der Schluß: Wie konnte, sofern nicht einfach eine naive, klirrende Opernapotheose hingenommen werden sollte, dem Prinzen als einem „in Visionen und Wachträumen spielerisch lebenden Menschen“ das donnernde „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ zugemutet werden? Ingeborg Bachmann bekennt, daß sie nach mehreren Versuchen einer Änderung doch den originalen Schluß beibehalten hat, obwohl ihr Zweifel an

der Richtigkeit dieser Lösung blieben. Ich glaube, daß dieser Schluß von Kleist ganz unreflektiert, patriotisch schmetternd gemeint ist (was Heinrich Heine nicht abgehalten hat, den Genius der Poesie selbst als Autor dieses Schauspiels zu bezeichnen). Der Versuch, den unseren Ohren heute grell und ungut klingenden Satz dadurch zu legitimieren, daß damit ein Brandenburg gemeint sei, in dem „der Glaube, daß die Empfindung einzig retten kann“ soeben für alle Zeit etabliert worden wäre, mag mit Berufung auf Kleists eigne (romantische) Überschwenglichkeit der Empfindung zulässig sein. Aber etwas künstlich scheint diese Konstruktion doch. Warum nicht das Widersprüchliche als einen Kleistschen Grundzug anerkennen? Die Grazie und die Wut, das Spielerische und das Berserkerische liegen bei ihm dicht nebeneinander, und eben aus diesem Beilager ist das Genie Kleist entstanden.

Was Henzes „Homburg“-Musik betrifft, so bin ich für sie voller Bewunderung. Der 34jährige Komponist ist in dieser Partitur zu einer Synthese von Inspiration und Könnerschaft gelangt, die ihn weit über das Gros der landauf, landab seriellen und punktuellen Klangingenieure verbissen=neowerbernistischer Observanz hinaushebt und ihm eine überragende Stellung unter den zeitgenössischen schöpferischen Musikern sichert. Diese Oper ist eine Absage an die präformierte Musik. Nicht Disposition, sondern Komposition bestimmt die Anlage der Partitur. Verzicht auf die Sicherung der im voraus aufgestellten kompositionstechnischen „Grundregel“, auf den probaten Kalkül, dafür Freiheit in der Wahl jeglicher, der jeweiligen musikalischen Erfindung gemäßer Ordnungen. Vorrang des Kreativen vor dem Konstruktiven, Klangsynthese statt Klangaufsplitterung: Das sind Merkmale der Position, zu der Henze in seiner Entwicklung heute gelangt ist – einer Entwicklung, die sich zuweilen beängstigend zu überstürzen schien, die ihn aber, wie man mit Freude feststellt, doch heil und unbeschadet über alle Gefahrenpunkte hinweggetragen hat. Die reife, in ihrer geistigen Organik und technischen Souveränität gleichermaßen imponierende Partitur des „Prinzen von Homburg“ ist das Zeugnis einer nunmehr ungefährdeten Meisterschaft.

Henze ist überzeugt, daß sich die vegetative Existenz der Musik auch wieder außerhalb der Labortorien, in denen sie heute zumeist gemacht wird, durchsetzen wird. Ich glaube, daß seine „Homburg“-Musik dazu selbst entscheidend beiträgt. Sie ist reich an Formen und Farben. Sie enthält, vornehmlich da, wo der Prinz durch seine Traumwelt wandelt, Klangspiele von berückender Transparenz, zarteste kammermusikalische und solistische Instrumentalkombinationen, denen in den kriegesischen Szenen weite, jedoch auch ihrerseits stets durchbrochen bleibende Klangräume gegenüberstehen. Kontrapunktische Arbeit, orientiert an der Polyphonie des späten 17. Jahrhunderts, dominiert auf weite Strecken: Die geschichtliche Zeit der Brandenburgischen Konzerte ist nicht mehr weit von der Zeit, in der Prinz Homburg wider den Befehl seines Herrn die Fanfare blasen ließ.

Das andere große Formvorbild Henzes aber ist die italienische Oper – die Frühe des Settecento, wenn



er den geträumten und den wirklichen Triumph des Prinzen in der ersten und letzten Szene mit einem madrigalesk-feinen, raffinierte Summtöne und Echowirkungen verwendenden Chorsatz der Hofgesellschaft und Offiziere umgibt, zum andern die des 19. Jahrhunderts, wenn er zu virtuos (und kompliziert) geführten Ensembles und Finalsteigerungen ansetzt, deren Modell beim frühen Verdi zu finden ist. Zwölftöniges Baumaterial wird nur ein einzigesmal, im Bild der Schlacht bei Fehrbellin verwendet, aber es handelt sich dabei nicht um die Ausarbeitung einer vorher festgelegten Reihe, sondern die Reihe wird umgekehrt erst aus schon vorher verarbeitetem Material gewissermaßen als Extrakt gewonnen.

Wie immer man zur Frage der „Komponierbarkeit“ des Kleistschen Schauspiels steht – man wird kaum verkennen, daß Henzes musikalische Phantasie mit freiem Aufschwung dem großartigen Flug der Kleistschen Sprachphantasie folgt und daß seine „Homburg“-Partitur sich ihr Eigengewicht neben Kleists „Homburg“-Dichtung zu sichern vermochte. Das war auch der Eindruck, den das mit zahlreichen Musiktheater-Experten des In- und Auslands durchsetzte Publikum der Hamburger Uraufführung empfing. Ein fast halbstündiger Beifallssturm rief den Komponisten und seine Interpreten immer wieder vor den Vorhang, nachdem der kurz vor Schluß der Aufführung einsetzende, bei zeitgenössischen Opernpremiere in Norddeutschland beinahe schon obligatorische Störversuch einer Handvoll „buh“-rufender Randalierer rasch verebbt war. Es war keine echte Opposition, die da auftrat, sondern eine Demonstration von bornierten Krachmachern im alten NS-Stil.

Die Inszenierung der Uraufführung war einem Debütanten auf dem Gebiet der Opernregie, allerdings einem sehr prominenten, anvertraut worden: *Helmut Käutner*. Man kommt nicht um die Feststellung herum, daß er, einer der wenigen deutschen Filmregisseure von hohem künstlerischem Rang und Ansehen, auf der Opernbühne ziemlich fremd ist. Gewohnt, filmisch-bildlich und bewegungsmäßig zu sehen, läßt er die Darsteller zahlreiche unmotivierte Gänge machen, setzt er, wie beispielsweise bei dem Bericht vom vermeint-

lichen Tod des Kurfürsten, den Bildakzent (Abtransport von Verwundeten) gegen den dramatischen Akzent, der eben auf dem Bericht selbst liegt, oder stellt er den Prinzen, der die in der Schlacht erbeuteten schwedischen Fahnen seinem Herrn „zu Füßen“ legt, auf einen Hügel, so daß die Trophäen dem Kurfürsten zu Häupten liegen – eine Umkehrung auch der inneren Situation dieser Szene, in der ja der Kurfürst das Gesetz gegen den Prinzen zur Anwendung bringt und daher schon als „Instanz“ im ganz wörtlichen Sinn über ihm stehen müßte.

Es sei aber auch hervorgehoben, daß Käutner (neben manchen fast konventionell wirkenden Arrangements) besonders in der Personalregie schöne Momente gelangen und daß er für den Schluß in einem mit galanten Verbeugungen der Herren vor den Damen anhebenden Tanz eine heitere und festliche Lösung gefunden hat. Große, aus märkischer Kargheit ins Monumentale aufsteigende Bühnenbilder schuf *Alfred Siercke*. *Leopold Ludwig* setzte die musikalischen Intentionen Henzes als Dirigent in eine ebenso subtil wie intensiv klingende Realität um, wo es verlangt wird, darüber hinausgehend in die tönende Magie der Traumsphäre, die mit ihren feinen Instrumentallinien oft an einen Musik gewordenen Paul Klee denken läßt.

Mehr noch als es des Komponisten Absicht war, mußte *Vladimir Ruzdak* die Gestalt des Prinzen auf den Träumer reduzieren. Er setzte seine schöne Baritonstimme intelligent ein, aber für einen märkischen Reitergeneral blieb er zu weich. Dieser Homburg war mehr von Tschedow als von Kleist. Charakteristischer durchgebildete Figuren stellten *Helmut Melchert* (Kurfürst), *Mimi Aarden* (Kurfürstin) und *Heinz Hoppe* (Hohenzollern) auf die Bühne, im Offizierskorps sekundiert von *Herbert Fliether* (Dörfling) und *Toni Blankenheim* (Kottwitz).

Die Krone der sängerischen Leistungen gebührt der *Natalie Liselotte Fölsers*. Sie sang mit einer strahlenden Intensität und war darstellerisch in der Verbindung von zärtlicher Hingabe und Resolute eine junge Prinzessin von echtestem Kleistschem Geblüt. Die Hamburger Oper kann sich über diesen Gewinn aus München freuen.

K. H. Ruppel

Stuttgart

Eine englische Musikkomödie: Francis Burts »Volpone«

Die englische Opernrenaissance scheint sich nicht im Namen ihres Protagonisten Benjamin Britten zu erschöpfen. Sie hat Michael Tippett zu seiner Oper „The Midsummer Marriage“ ermuntert und nun den 34jährigen Francis Burt ermutigt, Ben Jonsons Schauspiel „Volpone“ zu vertonen. Er ist nicht der erste, dem es Jonsons vom Stoff, von der

Szenerie und wohl auch der Sprache her dem Musiktheater verwandte Sittenkomödie angetan hatte: Aus den zwanziger Jahren gibt es Bühnenmusiken von Auric und Seiber; George Antheil schrieb 1953 in Amerika eine dreiaktige Oper, und 1957 wurde ein Opernwerk gleichen Titels von J. Coombs in London uraufgeführt.

Gleichwohl: Burt tat gut daran, sich durch Ben Jonson die Nöte der Librettosuche zu ersparen. Wie unversehens gerade die besten Absichten im Genre der komischen Oper am Libretto scheitern können, hat erst jüngst Wimbergers „La Battaglia“ gezeigt. Dieser Sorge war Burt ledig; denn mag auch Jonsons Theaterstück vom „alten Fuchs“ Volpone, der sich erst krank und dann gar tot stellt, um die Erbschleicher, den „Geier“ Voltore, den „Raben“ Corbaccio und die „Krähe“ Corvino, zu entlarven, voller Sarkasmen und Zynismen stecken, mag es also eine recht bittere Wahrheit enthüllen, die Unschuldige, die ehrbare Celia und Corbaccios ehrhütenden Sohn, selbst vor Gericht leiden läßt — die Szene entbehrt nicht des komischen Akzents, der auf die Opera buffa hinweist, in deren großes Jahrhundert ja schließlich Jonson, übrigens ein durch und durch musikalischer Kopf, hineingewachsen ist. Das Personenregister für eine Buffa ist denn auch ganz komplett: Zum Herrn, dem „alten Fuchs“, gesellt sich der durchtriebene Diener Mosca, die „Schmeißfliege“, dem Trio der Erbschleicher stehen die drei Commedia-Gestalten der Bediensteten und das Tribunal dreier Richter gegenüber; die Ensemblemöglichkeiten sind also groß, und das alle einigende Finale — mit der Moral vom Fluch des Goldes und der Habgier — kann nicht zwingender vorbereitet sein als durch solch probate Konstellation.

Die überkommene, vorgegebene Form des Librettos ist natürlich für den Komponisten nicht nur eine Hilfe, sondern auch eine Belastung. Der Zuschauer steht nun einmal bewußt oder unbewußt im Banne stilistischer Vorstellungen. Das Vorbild Strawinskys, der diesen Vorstellungen in seiner Oper „The Rake's Progress“ durch eine sondergleichen raffinierte Stilparodie zu genügen wußte, mag Burt nicht fern gewesen sein. Aber im großen gesehen, sucht er weniger den parodistischen als vielmehr den direkten komischen Effekt. Und dabei kommt ihm das Libretto auf eine landsmännische Weise entgegen; das Understatement des angelsächsischen Humors scheint eine läuternde Wirkung auszuüben: Wie abgestanden müßte sonst eine so eindeutig aus einem konventionellen Tonalitätsbewußtsein konzipierte Musik schmecken! Daß eine reine Dur-Cantilene wie Celias Thema einfach und richtig klingt, daß ein Tempo di tango sich unverkrampft einfügt, das beweist heute Talent und Geschmack, der den Komponisten nur einmal im Stich läßt, als in der Gerichtsverhandlung bei den fälschlich Beklagten ein paar falsch-ernste Töne aufkommen. Dies und ein Mangel an gut placierten Ruhepunkten wären wohl noch auszugleichen; die unablässige rhythmische Agilität, die hurtige, häufig ostinate Figurationen durch die Singstimmen wie durch das Orchester treibt — womit sich Burt als gelehriger Blacher-Schüler ausweist —, erzeugt zwar das Tempo für einen wirbelnden Parlando-Stil, aber keineswegs immer dramatische Spannung und bisweilen auch eine Ermüdung des Hörers. Hervorzuheben aber ist die kompositorisch und klanglich ausgezeichnete Disposition der Ensembles, die von einer humorig-trockenen Instrumentation gestützt werden: die erste Gerichtsszene erhielt spontanen Beifall. Vor dem Finale versagte leider Burts Kraft; es ist gut angelegt, doch entbehrt es der pointierten musikalischen Formel.



Volpone: Heinrich Pflanzl (liegend) · Mosca, der Diener: Gerhard Unger (links) · Corvino, ein wohlhabender Kaufmann: Fritz Linke (rechts)

Die Uraufführung war mehrere Male verschoben worden: Wegen Schwierigkeiten der Einstudierung? Das dünkt sonderbar, denn die Partitur dürfte gerade darin manch anderem neuen Werk nachstehen. Wie dem auch sei, es war nicht zum Schaden der Sache: Die Stuttgarter Oper hat Burts Opernerstling ein großartiges Debüt bereitet. Günther Rennerts Inszenierung hatte den gleichen Glanz virtuoser Schauspielerei, der von seiner Salzburger Realisierung der „Schweigsamen Frau“ ausgegangen war: unbedingte Vertrautheit auch mit Jonson, den Richard Strauss als Chance seiner Buffa ansah wie heute Burt; dekorative Entfaltung der großen Ensembles in der treffsicheren Ausstattung Leni Bauer-Ecsys, die ein englisch-temperiertes Venedig gebaut und prächtige Masken entworfen hatte, aufs Groteske zielende Charakterisierung wie in Rennerts Regie. Vorbildlich an Einheitlichkeit und Abstimmung das Stuttgarter Ensemble, das in der Ära der Reisestars immer wieder dadurch besticht, daß es noch wirkliche Ensemblequalität besitzt: mit dem unverwundlichen Heinrich Pflanzl, der aus Volpone eine Paraderolle macht, mit Gerhard Unger, dem Buffo par excellence als Diener, mit Friederike Sailer als zarter Celia und den drei Trios, deren Besetzung im einzelnen genannt zu werden verdiente. Ferdinand Leitner, Stuttgarts Opernchef, sorgte für eine ungemein präzise, beschwingte, bisweilen etwas laute, doch stets durchsichtige musikalische Wiedergabe.

Die Oper kam, wie man so sagt, gut über die Rampe. Burt, der anwesend war, kann mit der Zahl der Vorhänge, die freilich auch der exzellenten Aufführung galten, zufrieden sein.

Ernst Thomas

Felsensteins »Barbier« - Wimbergers »Battaglia«

Die Eröffnung der Festspiele

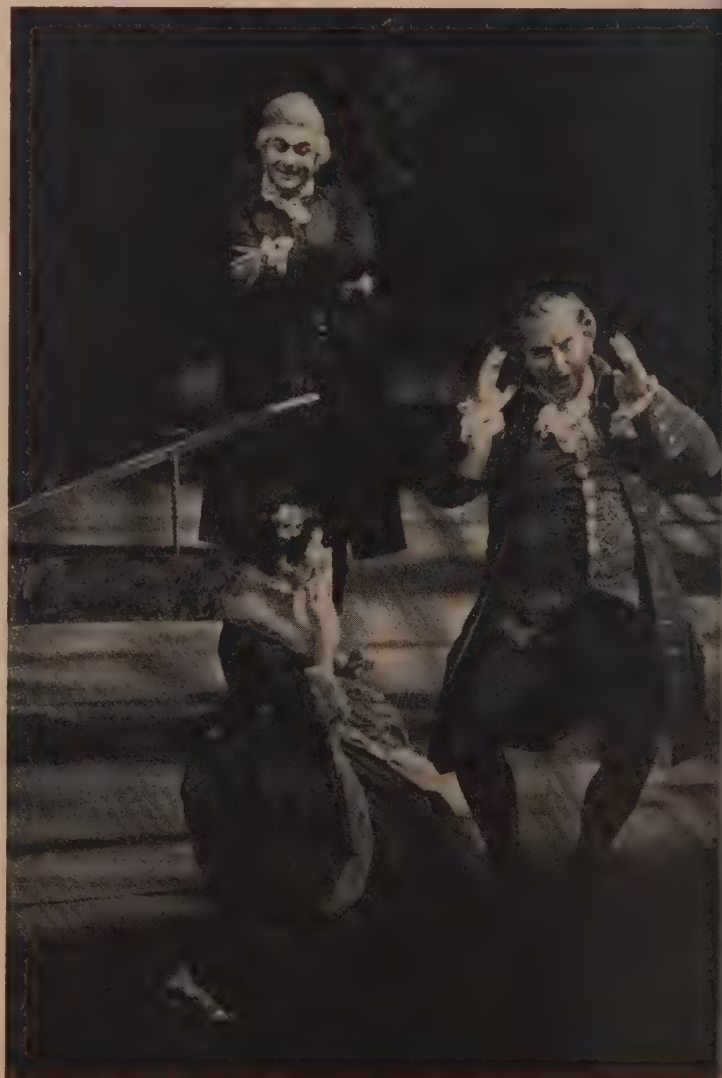
Nicht mit Rossinis „Barbier von Sevilla“, sondern mit einer Oper gleichen Titels und gleichen Stoffes von Giovanni Paisiello wurden die Festspiele im Schwetzingen Rokokotheater eröffnet. Pointiert müßte man eigentlich sagen, es sei auch nicht Paisiello „Barbier“ gewesen, sondern eine Version dieses Stückes von Walter Felsenstein, der es mit den Kräften seines Theaters — das Orchester ausgenommen, das vom Süddeutschen Rundfunk gestellt wurde —, der Ost-Berliner Komischen Oper, für Schwetzingen inszeniert hat. Ihm also und seinem Dramaturgen Wolfgang Hammer-schmidt, der eine neue Übersetzung aus dem Italienischen geschaffen hat, verdankt diese Paisiello-Oper ihre etwas zweifelhafte Auferstehung in Deutschland: nach anderthalb Jahrhunderten, in denen Rossinis Meisterwerk allein auf den Bühnen der Welt triumphierte.

Von den über hundert Opern, die Paisiello geschrieben hat, ist es nun gerade der „Barbier“ und die ihm anhängende Legende, die seinen Namen der Nachwelt geläufig erhalten hat: Diese Oper soll verschuldet haben, daß der ein Menschenleben später entstandene „Barbier“ Rossinis bei seiner römischen Uraufführung — die übrigens der hochbetagte Paisiello noch kurz vor seinem Tode erlebte — durchfiel. Die Wiederaufführung nun könnte das Ende der Legende bedeuten, wie ehemals das Erscheinen von Rossinis „Barbier“ alle vorangegangenen „Barbiere“ der Operngeschichte von den Brettern verschreckt hat. Denn Paisiellos zweifellos großes Talent kann heute wie ehemals Rossinis Genie nicht standhalten. Mag seine Musik auch die Formkunst, von der Mozart profitierte, und die lebenswürdige melodische Unbefangtheit des italienischen Settecento besitzen, sie muß der einfallsreicheren Rossinis weichen, was der Historie nach ja auch bereits mit der zweiten Vorstellung des Rossinischen „Barbiers“ 1816 geschehen ist, die von den Römern tumultuarisch akklamiert wurde. Allerdings ist Paisiellos Beziehung zu Mozart näher als die Rossinis, was zu bedenken ist, wenn man, dem Text folgend, „Figaros Hochzeit“ als Fortsetzung des „Barbiers“ ansieht. Schon die Zeitnähe deutet auf stilistische Verwandtschaft: 1782 Paisiellos „Barbier“, 1786 Mozarts „Figaro“. Aber das künstlerische Resultat ist bei solch nachbarlicher Betrachtung für Paisiello noch weit unvorteilhafter als bei Rossini.

Die Italiener pflegen ihr musikalisches Settecento in jüngster Zeit nachdrücklicher, nicht zuletzt aus Liebe zur Opera buffa und dem gegenwärtigen Mangel daran. Die Schwetzingen Festspiele haben schon aus der architektonischen und landschaftlichen Gebundenheit des Festspielortes ein nahe

Verhältnis zum Jahrhundert Mozarts, und die fruchtbare Programmidee, unter der hier seit Jahren konsequent gearbeitet wird, steht im Zeichen des Welttheaters der Komödie. Paisiello war nach Rossini und Galuppi naheliegend, Felsenstein die Attraktion. Auf Felsenstein schließlich dürfte der Name des Dichters elektrisierend gewirkt haben, dessen Schauspiel das Libretto hergab: Caron de

Giovanni Paisiello, „Der Barbier von Sevilla“



Beaumarchais; wenn auch der „Barbier“ noch kaum die satirischen Ironien von „Figaros Hochzeit“ oder gar die Krallen des „dritten“ Standes zeigt. Sollte Sozialkritisches hineingetragen werden? Etwa dadurch, daß Felsenstein die Diener, den als Adlatus Basilios verkleideten Almaviva und sogar den Notar recht verwahrlost auftreten ließ?

Wie dem auch sei, Felsenstein hat auf Beaumarchais gezielt, auf eine Charakterkomödie, die der Stoff in Paisiellos Vertonung niemals abgeben kann. Seine Inszenierung ist aus dem Schauspiel und auf das Schauspiel bezogen, sie thront selbstgefällig auf dem Kanapee der Opernkonventionen, wohl bewußt, daß dies dem Publikum heimelig dünkt, und drückt die Musik in die Ecke. So stehen sich unvermittelt gegenüber: virtuos ausgespielte Buffa-Effekte — der groteske Auftritt der beiden Diener mit dem Gähnen- und Niesen-Terzett, die Gewitterszene mit fliegenden Mänteln, Hüten und Regenschirmen — und ein auf Verifizierbarkeit des Bühnengeschehens bedachtes Kammerspiel. Paisiellos einziger Vorzug, die Stileinheit, wird dadurch gerade aufgehoben; sie wäre durch eine der Opera buffa wesenseigene und Paisiellos Typenkomik entsprechende Stilisierung zu erhalten gewesen. Das ist nun heute oft genug exemplifiziert worden; Felsensteins, des Regisseurs, hoher handwerklicher Standard kann nicht darüber hinweghelfen, daß seine Ästhetik in diesem Fall anti-quiet ist.

Den schauspielerischen Standard spürt man an jedem Darsteller der Komischen Oper, jede Nuance ist durchgeformt, keine geht daneben. Die gesangliche Qualität des Ensembles, das von dem Dirigenten Robert Hanell musikalisch sicher, aber nicht allzu inspiriert geführt wurde, hält eine gute Mitte, dem stimmlichen Material nach dürfte der Tenor Hanns Nocker an der Spitze stehen, der kurioserweise sonst bei Felsenstein den Othello zu singen hat. Die Bilder Rudolf Heinrichs, realistisch bis in die Details der ausgemalten Türfüllungen, hatten räumliche Atmosphäre: in der klugen Nutzung der tiefen Barockbühne und durch die immer wieder erzeugte Illusion von Treppen und Stockwerken: Felsensteins, scheint's, unerlässliches Regierequisit.

Starker Applaus: Beim Schwelgen in historischen Reminiszenzen konnte man sich auch diesen halbierten Paisiello gefallen lassen.



Der 36jährige Gerhard Wimberger, in Wien geboren und in Salzburg aufgewachsen, wo er am Mozarteum tätig ist, hat sich schon vor sechs Jahren als Bühnenkomponist einen Anspruch auf Beachtung erworben: mit seinem Opernerstling „Schaubudengeschichte“, der 1954 in Mannheim herausgekommen ist. Ein musikdramatisches Talent war unverkennbar und dazu ein Sinn für die musikalische Komödie bis hin zur Groteske, der in unserer musikalischen Gegenwart gewiß nur selten zu finden ist. „La Battaglia oder Der rote Federbusch“ ist nun Wimbergers zweites abendfüllendes Bühnenwerk, dazwischen gibt es nur

eine andersgeartete Begegnung mit dem Theater: ein Kammerballett, „Der Handschuh“, darum erwähnenswert, weil sich an diesem ergötzlichen Tanzdivertimento Wimbergers leichte kompositorische Feder bestätigte.

Das neue Stück hat den Untertitel „Opernkomödie“, womit Eric Spiess, schon bei der „Schaubudengeschichte“ Wimbergers Librettist, wohl andeuten wollte, daß hier kein literarischer Stoff zubereitet wurde, sondern Idee und dramatische Form mit der Musik entstanden und gewachsen sind. Beide Autoren haben konsequent in der Richtung weitergestrebt, in der sie begonnen hatten, als sie sich dem leichteren Genre verschrieben. Sie berufen sich im übrigen zu Recht darauf, daß es heute ein problematisches Unterfangen ist, eine Oper zu schreiben — besonders eine leichtgeschürzte, wäre hinzuzufügen —, aber sie haben vielleicht unterschätzt, daß sich die Praxis gerade dieses Genres kaum in zwei Anläufen erwerben läßt.

Das Libretto ist für eine Komödie sehr geradlinig; zwei italienische Stadtstaaten, das kriegerische Vicina unter Herzog Dotto und das verweichlichte Castiglio unter dem Regiment der schönen Herzogin Poppea, geraten in eine bittere Fehde, weil der Komödiant Fanfarino aus Liebe zur Komödiantin Lucetta den roten Federbusch des vicinischen Generalfeldzeugmeisters gestohlen hat und dann seiner Truppe nach Castiglio nachgelaufen ist, dort aber nicht dazu kommt, die lückenlose Wahrheit zu gestehen, und aus Mißverständnis den Krieg entfacht; den großen Krieg um eine kleine Wahrheit: Das ist der Hintersinn der Komödie. Zwei Personenkreise stehen sich gegenüber: die höfische Welt der kleinen Residenzen und die Komödiantentruppe, zwischen ihnen zapelt Fanfarino, der Harlekin, der hier wie dort zu Liebe und Ehren kommt. Die Verwandtschaft des Stoffes zu Goldoni und Gozzi ist nahe, die Commedia dell'arte wird unmittelbar angezogen.

Die Dramaturgie der acht Bilder profitiert mehr vom Wechsel der Schauplätze, der beiden Stadtstaaten, als vom Kontrast der Personen. Denn beide Sphären, sowohl die der Höfe wie die der Theatergruppe, tragen, dem Geist der Komödie entsprechend, parodistische Züge. Das ist sogar zuviel des Guten, die Commedia muß verlieren, wenn sie nicht eine ernste Handlung im Spiegel des Buffonesken bestätigen darf. Der etwas unglücklich-naive Text in der Ballade vom stummen Harlekin, in der hier die Commedia gipfelt, ist dafür geradezu ein Beweis. Und nicht minder gering in der Wirkung bleibt der Symbolwert des roten Federbusches, der seinen Besitzer und damit die Sphäre wechselt, aber in den Händen der Gaukler nichts anderes bedeuten kann als das komische Requisit eines schon vordem parodierten Militärs. An der Ästhetik des ambitionierten Librettos bleibt also einiges doch zweifelhaft.

Daher, aus dem Mangel an inneren Kontrasten, könnte es rühren, daß Wimbergers Vertonung der Commedia-Partien wenig Inspiration verrät, daß die im ganzen sehr dissonante, obzwar tonal grundierte Musik viel ernster wirkt, als es der Wunsch der Autoren gewesen sein mag, ja die Dissonanz den Effekt des Komischen, Parodistischen nur an wenigen Stellen fördert. Hier wäre wirklich einmal die Kardinalfrage aufzuwerfen,



„La Battaglia oder
Der rote Federbusch“
Schluß des 2. Bildes

welche Impressionen des Stoffes überhaupt die Anwendung der Dissonanz bewirken müssen, da sie als spezifisches Stilmittel Wimbergers unverbindlich dünkt. Was indessen hier wie ehemals in der „Schaubudengeschichte“ besticht, ist der szenische Zugriff. Die acht von Spiess präzise entworfenen Bilder hat Wimberger zur geschlossenen musikalischen Szene zu formen vermocht, mag die musikalische Stilisierung, deren die Commedia als historische Adaption bedarf, auch schwach geraten sein. Eine Szene, wie der erste Auftritt der Herzogin inmitten ihrer Hofräte – von Ellen Kunz großartig gesungen –, hat den Atem großen Musiktheaters. Die Schwerpunkte der gesamten Oper aber liegen wohl in den Ensembles, die Wimberger virtuos zu disponieren und in Finalewirkungen zu steigern versteht. Die lyrischen Szenen, zwischen Fanfarino und der Herzogin oder Lucetta, stehen dagegen an Intimität und Einfall zurück. Die Instrumentation, schon in den früheren Werken nicht Wimbergers Stärke, charakterisiert bisweilen recht vordergründig, beispielsweise mit den arg strapazierten Instrumenten Baßuba, Vibraphon und Xylophon, vor allem aber beeinträchtigt sie durch hohe, helle Register und Schlagzeug die Durchschlagskraft der Stimmen. Im kleinen Schwetzingen Rokokotheater wurde fast nur forte oder fortissimo gesungen, so sehr sich auch der versierte Dirigent Alberto Erede um klangliche Auflockerung zu bemühen schien – eine Strapaze für den Sänger und für die Ohren der Zuhörer.

Die Uraufführung war – mit Ausnahme des Orchesters, das vom Süddeutschen Rundfunk gestellt wurde – ein Gastspiel der Deutschen Oper am Rhein, die diese Inszenierung in ihre Häuser Düsseldorf und Duisburg übernehmen wird. Die Inszenierung Günter Roths spiegelte genau das, was über das Werk zu sagen war: sie bezog ihre wirkungsvollsten Momente aus den Ensemble-szenen, wobei man allerdings dem ersten Finale, dem verfrühten Siegesfest Castiglios, mehr temperamentvolle Entfaltung gewünscht hätte. Poppeas Auftritt war leider von der Regie her so überzogen, daß die Parodie der Rolle beinahe zur Parodie der Oper schlechthin geworden wäre; in manchen Details der Personenführung hätte es noch der Durcharbeitung bedurft. Dominik Hartmanns Bilder nahmen ihren Ausgangspunkt von der Commedia dell'arte, mit der ja auch das Stück beginnt, und damit trafen sie den Stil der Komödie, was man von den phantasielosen und wenig subtilen Spieloperkostümen Edith Szewzuks kaum sagen kann. Das Ensemble der Rheinoper zeigte gegenüber den anspruchsvollen Gesangspartien eine beachtliche Sicherheit, zu der sich bei Alfons Holte (Fanfarino) eine akrobatische Beweglichkeit im Spiel gesellte. Neben der schon erwähnten Ellen Kunz (Herzogin) sind vor allem noch Dorothea Siebert (Lucetta) und Georg Schnapka (Herzog) zu nennen.

Im Publikum schienen die Meinungen geteilt; dennoch gab es freundlichen Beifall.

Ernst Thomas

Die Internationalen Maifestspiele

Die Wiener Staatsoper

Im Zeichen Mozarts begannen die Wiesbadener Maifestspiele mit einem Gesamtgastspiel der Wiener Staatsoper: „Die Hochzeit des Figaro“ in italienischer Sprache. Im Klang des Originaltextes enthüllt sich die geistvolle Anmut, der kritische Sinn des Komponisten unmittelbar, die *legerezza* der Sprache wird ungleich plastischer.

Diese Vorzüge erlebten dankbaren Sinnes die Hörer, die sich der deutschen Aufführung vor vier Jahren an gleicher Stelle und mit einer nur in wenigen Teilen veränderten Besetzung erinnerten. Entscheidenden Anteil hatte daran die neue, tiefer auslotende Inszenierung Günther Rennerts, in den veränderten Dekors Ita Maximownas, die vor allem den dritten Akt weiträumiger gestaltete. Rennert hatte das Detail schärfer profiliert, zumal in den großen Ensembles, die das vielschichtige Finale des zweiten Aktes auch im Gestischen unterstrichen und dem der Sprache Unkundigen das Geschehen exakt ins Bild hoben. Daß im letzten Akt die beiden Sekundariengesänge, der Marzelline und des Basilio, fehlten, war angesichts der vorbildlichen Ausformung allerdings ein schmerzlicher Verlust, der für eine solche Festspielaufführung vermieden werden sollte, zumal, wenn auch diese Partien hervorragend besetzt sind.

Herbert von Karajan ließ das kostbare Instrument der Wiener Philharmoniker klingen, den samtönen, warmen Glanz der Streicher, die vorzüglichen Bläser, die ihre Lichter charaktervoll setzten, den szenischen Effekt behutsam unterstrichen und in vielfältiger Schattierung mit den Singstimmen verschmolzen. Karajan gab mehr den italienischen Klang, das diffuse Grundieren der *opera buffa*, ohne nun auch im Figurenspiel Rennerts Regie zu ergänzen. Er nahm das Ganze mehr behutsam begleitend im Flächigen als das Individuelle, das in Mozarts Notenbild ausgeprägt ist, mit deutlichen Akzenten ins Bewußtsein zu heben. So gingen trotz des italienischen Sprachklangs die stärkeren Eindrücke von der szenischen und gesanglichen Interpretation aus.

Auf der Bühne agierte Wiens beispielhaft eingespieltes Mozart-Ensemble: Irmgard Seefrieds quicke Susanne mit der reizenden Behendigkeit lockerer Töne, Erich Kunz als idealer, munter auftrumpfender Figaro, Christa Ludwigs bezaubernder Cherubino mit dem reicheren, metallischen Klang in oft beeindruckender Farbigkeit, die köstlich altjüngferliche Marzelline Hilde Rössel-Majdans. Die Gräfin, hervorragend im Spiel und in der faszinierend gestalteten Szene um die große C-Dur-Arie, Elisabeth Schwarzkopf, war für Wiesbaden neu wie der jugendlich elastische Graf Eberhard Wächters, der überaus wendig die Fäden in der Hand hielt.

Kabinetttstücke waren das zauberisch schwingende Briefduett und das Versteckduett des zweiten Aktes im atemberaubenden *Pianissimo*, die an musikalischer Spannung und künstlerischer Intensität das erste große Finale weit übertrafen.

War der erste Abend ein Triumph des erlesenen Ensembles, ein imponierendes Beispiel distanzierender Formvollendung unter Karajan, so wurde mit „*Così fan tutte*“ in der inspirierenden Deutung Karl Böhms Mozarts wissende Heiterkeit, das launische Spiel um Untreue, Verführung und List, faszinierendes und beglückendes Ereignis. Mozart, der Dramatiker, der die geheimsten Regungen der Seele in Tönen durchleuchtet, wurde mit stürmischem Atem und hinreißender Verve so aus den musikalischen Spannungen interpretiert, daß der Hörer hinter dem scheinbar schwerelosen Geschehen das stete Wechselspiel in der Verwirrung der Gefühle mit allen Fasern des Herzens vernahm.

Das war vor allem das Verdienst Karl Böhms. Der Klang der herrlich musizierenden Wiener Philharmoniker schien in dieser Aufführung völlig verwandelt. Trotz der kleinen Besetzung war die tonliche Färbung reicher, variabler, resultierend aus dem szenischen Impuls. Das zeichnete sich bereits in der Ouvertüre ab, an dem zwielichtig schillernden „*Così*“-Pathos, dem behenden C-Dur-Getuschel, in dem die Bläser delikate Akzente setzten. Mehr noch wurde Böhm unvergleichliche Differenzierung in den Ensembles vernehmlich, vor allem in Fiordiligs beiden großen Arien, in denen die konzertante, gleichwohl dramatische Geste ungeahnte Vitalität erhielt wie etwa in dem stürmischen ersten Finale, das Böhm vehement und leidenschaftlich zuspitzte.

Dieser Dichtung entsprach die szenische Verwirklichung, die Oskar Fritz Schuh bis in leiseste Regungen, ja gar mit Einbeziehen des häufigen Szenenapplauses auskostete. Bewundernswert die premierenhafte Frische, die berückende Brillanz, die alle Sänger sich bewahrten. Verhalten, unaufdringlich die Altersweisheit des rasonierenden Don Alfonso Paul Schöfflers, der die Fäden locker in der Hand hielt. Ungleich die Despina Rita Streichs, die mehr spielend die ausgelassenen Verwandlungen, auch in der tonlichen Färbung gab. Die beiden Schwestern waren Elisabeth Schwarzkopf und Christa Ludwig. Unerhört die Präzision des Zusammenspiels, die stupende Sicherheit in Duetten und im flüchtigen Parlando der Rezitative. Zwei große, herrliche Stimmen, die im unterschiedlichen Temperament und Reagieren doch zwei Schwestern blieben, obwohl diese Fiordiligi mehr zum Aufbrausend-Exaltierten neigt, Dorabella mit der wärmeren, dunkeltönigen Stimme eher mädchenhaft, entzündbarer ist. Draufgängerisch der Guglielmo

Walter Berrys, im Vollbesitz des kraftvoll gebändigten Baritons, sehr gelöst und impulsiv; verhaltener, bedachter der Ferrando Anton Dermotas, dessen „Odem der Liebe“ zum wunderschönen Ruhepunkt wurde. Auch an diesem Abend wurde italienisch gesungen, und damit nicht zuletzt eine ganz und gar mozartische Schönheit des Klanglichen bewirkt, die diesem launigen Geschehen eigentlich das Entscheidende gibt: die Natürlichkeit des reinen Spiels.

Es war ein triumphaler Abend der Wiener Staatsoper, ein Fest der Stimmen und des herrlichen Musizierens, dessen berauschte Brillanz und verzaubernde Vollkommenheit Karl Böhm als Spiritus rector mit der Wärme des Herzens und der geistigen Wachheit trug.

Das Teatro Massimo Palermo

Als ein neues, lebhaft begrüßtes Glied in der Wiesbadener Festspielkette wurde das Teatro Massimo Palermo gefeiert, das sein fünfzigjähriges Bestehen kurz zuvor mit Verdis „Falstaff“ beging, mit dem es einst allen Widerständen zum Trotz seine Arbeit begonnen hatte. Mit dem gesamten Personal, dem Chor und dem Orchester und seiner opulenten Ausstattung wurden zwei späte Meisterwerke italienischer Opernkunst, Puccinis „Turandot“ und Verdis „Falstaff“, gegeben. Die jahrhundertealte Tradition italienischer Opernkunst wurde in diesem Jahr nicht manifestiert im Triumph einiger hervorragender Sänger, die diesem Land in schier unerschöpflicher Fülle immer noch zu Gebote stehen, sondern im mitreißenden Elan eines Ensembles, das in der Schönheit und Ausgewogenheit des Klanges, des stimmlichen wie des instrumentalen, die Hörer faszinierte und zu stürmischen Ovationen auf offener Szene und an den Aktschlüssen begeisterte.

Das an zwei so gegensätzlichen Werken zu erleben, gab diesem Gastspiel den Charakter des Ungewöhnlichen. Die satte, pastose Fülle Puccinis, wie die ausgesparte, sich auf wenige prägnante Linien und scharfe Akzente beschränkende Musik Verdis, gestaltet aus der weisen Erfahrung dramatischer Geste, wurden an beiden Abenden in ihrer Unmittelbarkeit, in der Plastik des Szenischen grandios gegenwärtig. Das war vor allem das Verdienst des Dirigenten Oliviero de Fabritiis, der beide Werke aus ihren stilistischen Gegebenheiten mit erstaunlicher Vitalität musizierte. Das bravourosa Forte von plastischer Gerundetheit bei Verdi, knapp und bestimmt hingesetzt, ja fast herausgeschleudert, und das zarte Filigran der Linien hatten die Verve dramatischen Atems, der kurzen Geste wie der schwerere, farbenreichere Klang Puccinis, der dem Temperament dieses versierten Dirigenten mehr entgegenzukommen schien als das Zeichnerische, Andeutende Verdis.

Von erstaunlicher Elastizität war das Orchester, vor allem in der satte Fülle des ausgewogenen Klanges, selbst wenn er überschäumend gegen die großen Stimmen und den mächtigen, gleichwohl sehr differenzierten Chor anbrandete. Es war weniger ein Musizieren aus distanzierendem Intellekt, sondern aus der gesunden klanglichen Vitalität.

Dem entsprach auch die Darstellung der Sänger, ob nun Giuseppe Taddei den Falstaff behäbig breit und selbstgefällig auskostete, oder Flaviano Fabò bei aller Leidenschaftlichkeit den Kalaf mit dem lyrischen Schmelz der glanzvollen Stimme ausstattete. Vorzüglich durchgezeichnet mit schlanker, dramatischer Stimme die Alice der Ilva Ligabue und der tafrische Klang des souverän geführten Soprans, den Mirella Freni der Liu mitgab. In lebhaftem Kontrast dazu die unnahbare Kühle der Turandot von Lucille Udovick. Jede Partie war charaktervoll und farbig gesehen: der Ford Walter Monachesis, der Fenton des sehr lyrischen Nicola Monti oder die köstlichen Typen Bardolph und Pistol, die Franco Ricciardi und Enrico Campi überzeugender trafen als mit Guido Mazzini das Buffotrio in „Turandot“.

Auch Inszenierung, Bühnenbilder und Kostüme („Falstaff“: Franco Zeffirelli, „Turandot“: Aldo Vasallo Mirabella, Veniero Colasanti und John Moore) waren im Vergleich zu anderen italienischen Gastspielen bei aller realistischen Aufwendigkeit und dem opernhafte Prunk, zumal in „Turandot“, doch von bemerkenswerter Lockerheit im Szenischen, sie waren gewiß nicht avantgardistisch, zeugten aber doch von subtiler, gepflegter Opernerfahrung, die der Musik absolut den Vorrang ließ. Und in dieser Musik zu schwelgen, ihren Klang, ihre Dramatik in den großen Stimmen und in dem von Fabritiis temperamentvoll und leidenschaftlich geführten Orchester (trotz einiger Wackelkontakte) zu erleben, das machte das Gastspiel aus Palermo zu einem beifallsumrauschten Ereignis.

Die Wiesbadener Beiträge

Die künstlerische Tat, Hugo Wolfs einzige vollendete Oper „Der Corregidor“ als eigenen Beitrag den Festspielen einzufügen, ist dem Intendanten des Staatstheaters, Dr. Friedrich Schramm, zu danken. Das Festspielpublikum allerdings war nicht groß, um so lebhafter jedoch der Widerhall dieses bezaubernden lyrischen Werkes bei allen, die diese späte Wiesbadener Erstaufführung zum hundertsten Geburtstag des Komponisten erlebten. Den schwerelosen Stil des Werkes trafen Ruodi Barths atmosphärisch dichte Bilder und die glücklich abgestuften Kostüme Ursula Inge Amanns. Friedrich Schramms Spielführung zielte mehr auf behäbige Betulichkeit, auf das Sichtbarmachen auch des Nebensächlichen; sie ließ der Phantasie nur wenig Spielraum, sie lenkte in konventioneller Operngestik. Robert Hegers musikalische Interpretation stand eher im Schatten Wagners, als daß sie Wolfs lyrischen Glanz, die Feinheiten des Melodischen nachzeichnete. Der dichte Orchestersatz muß transparent bleiben, um Farbe und Zeichnung der oft kammermusikalischen Auflichtung, des vielfältigen Instrumentalkolorits abzuwägen. Das wäre auch dem Sänger-Ensemble zugute gekommen, aus dem neben der sehr aufwendigen Frasquita Marianne Dorkas Reinhold Bartels Corregidor und vor allem der den Stil dieses Werkes am besten treffende Lukas des Heinz Friedrich herausgehoben seien. Auch in dieser zwar verdienst-

vollen, nicht eben festlichen Aufführung fand das Werk dankbaren Widerhall.

Zwischen einer großen Tournee mit den Wiener Symphonikern und einem Hamburger Konzert fand Wolfgang Sawallisch in seinem zweiten Wiesbadener Jahr erstmals noch die Möglichkeit, bei den Maifestspielen mitzuwirken. Wagners „Holländer“, den er vor Jahresfrist in Bayreuth leitete, war die Abschiedspremiere des musikalischen Chefs.

Sawallisch schien sich den Abschied leicht zu machen. Diese Premiere hatte nicht eben festspielhaften Rang. Für eingehende Proben mit Solisten und Orchester stand wohl nur wenig Zeit zur Verfügung, wie die schwankenden Tempi und Einsätze, die recht freskohaft Ausarbeitung des Details, das Zusammenwirken mit dem vibratoreichen Chor erkennen ließen. Gleichwohl gab Sawallisch der Aufführung seine persönliche Note. Auch in Wiesbaden hatte man sich wie in Bayreuth für die dreiaktige Oper der Münchener Fassung entschieden. Und große Oper musizierte Sawallisch mit wachem, klarem Verstand. Das Romantische trat dagegen zurück.

Scharf und präzise sind vor allem die Bläser, die großen Ensembles. Das Lyrische wird unterkühlt, bleibt nüchtern auch in der ausladenden Geste. Die mitreißende Spannung, das dynamische Musizieren ist dem klaren Ablauf, den oft heftigen Akzenten der schweren Bläser und Pauke mit scharfem Klang untergeordnet. So erhielt gerade die Auseinandersetzung zwischen Senta und Erik im zweiten und dritten Akt die schärfere Profilierung, ebenso das Bieder-Behäbige des Daland im Vergleich zu dem Holländer, der kaum etwas von dem Geheimnisvollen, Unwägbaren, Unbegreiflichen hatte.

Sicher war das auch in Walter Pohls konventioneller Regie, den nicht eben starken Bildern Theo H. Dörings und Annelies Corrodiss geschickten Projektionen, auch in der ungleichen Besetzung der Partien begründet. Den Steuermann hatte Georg Paskuda, der damit in Bayreuth einen starken Erfolg hatte, wegen einer plötzlichen Operation an Reinhold Bartel abtreten müssen. Fabio Giongos Holländer entfaltete sich erst im Schlußbild, die große Erzählung blieb blaß wie die Ballade Liane Syneks. Der Daland Gerd Nienstedts und vor allem der sehr männliche, agile Erik des Alois Maresch traten plastischer hervor, weil sie dem Tenor der Interpretation von Sawallisch mehr entsprachen.

G. A. Trumpff

Die Belgrader Oper

Die Belgrader Staatsoper hat bei den Wiesbadener Maifestspielen bereits ihren angestammten Platz. Seit 1955 trug diese Dauerverbindung erheblich zur Belebung der Festwochen bei. Naturgemäß standen die slawischen Opern im Repertoire der Belgrader im Vordergrund, Werke von Mousorgsky, Borodin, Gotowac, Janáček, die zum Teil in hervorragenden Aufführungen geboten worden sind. In diesem Jahr war das Belgrader Gastspiel wiederum der russischen Oper gewidmet: Die hinreißende Aufführung von Prokofieffs

Frühoper „Die Liebe zu den drei Orangen“ wurde, wegen ihres großen Erfolges im Vorjahre, wiederholt. (An dieser Stelle hat Ernst Thomas sie damals ausführlich gewürdigt.) Hinzu kam eine Neuinszenierung von Tschaikowskys „Eugen Onegin“, bei welcher der Wiesbadener Intendant die Regie geführt hatte. Beide Opern wurden nicht in der Originalsprache, die bei Prokofieff übrigens englisch wäre, sondern serbisch gesungen, was zumindest bei „Eugen Onegin“ zu bedauern ist, weil im Original=Libretto, das den Belgradern, die eine russische Plattenaufnahme dieser Oper eingespielt haben, geläufig ist, der Wohlklang der Puschkinschen Verse noch deutlich genug erhalten bleibt; der Unterschied zu der harten, vokalarsten Sprache der Serbo-Kroaten (der Tod z. B. heißt dort „smrt“, ein Wort, das auch für den besten Onegin schwer zu singen ist!) wurde aufmerksamen Hörern deutlich, als Miroslav Cangalovic, seit Jahren der Star der Truppe, als einziger seine Partie, den Fürsten Gremin, russisch sang.

Friedrich Schramms Inszenierung ist auf Distanz und Unterkühlung abgezielt, eine zwar modische, aber bei diesem Werk nicht sehr glückliche Tendenz. „Eugen Onegin“ ist sowieso eine Oper der zarten, pastellfarbenen Poesie, der es an starken theatralischen Effekten fehlt, sie bedarf der behutsamen und atmosphärischen sicheren Unterstützung durch Bühnenbild und Regie, die von den eintönig blau-grünen Dekorationen von Miroslav Denic und der stets gleichbleibenden Wartezimmer-Beleuchtung nicht geliefert worden ist. Kleine „symbolische“ Regieeinfälle (ein Buch als Liebes-Leit-Requisit), allzu obstinat durchgehalten, konnten der Handlung kaum den sowieso in diesem Stück nicht verlangten psychologischen und dramaturgischen Tiefgang verleihen. Musikalisch war die Aufführung indessen hervorragend, ausgezeichnet gesungen (Tatjana: Radmila Bakocevic, Olga: Biserka Cvejic, Onegin: Dusan Popovic, Lensky: Drago Starc) und großartig von Oskar Danon, dem Belgrader Chefdirigenten, geleitet.

Der wichtigste Beitrag zum Wiesbadener Festspielklima der Belgrader war jedoch der Ballett-Abend. Das Ensemble ist hervorragend, es gehört zweifellos im Moment zu den besten der Welt. Die Choreographin Vera Kostic muß, allein auf Grund dieses Programmes mit drei Stücken, zu den bedeutendsten ihres Faches gerechnet werden: so frei von aller Schablone, so souverän über alle Mittel verfügend, so sicher in der Balance von freier Phantasie und Wahrung der strengen Form habe ich nach Balanchine keine Choreographie eines „klassischen Stückes“ gesehen, wie Vera Kostics „Feuervogel“ über Strawinskys Musik. Ein abstraktes Ballett der mondän-modernen Richtung, über eine effektiv komponierte Zwölfton-Musik von Kresimir Fribec („Vibrationen“) eröffnete das Programm: emotionell ein wenig vage, aber ebenso sicher und präzise im Formalen. Das Mittelstück, ein anekdotisches Handlungsballett nach dem „Louisville-Concerto“ von Jacques Ibert, orientierte sich an wohl bekannten amerikanischen Mustern, eine leichte, parodisch-sentimentale Arbeit, die die Virtuosität des Ensembles im rechten Lichte zeigt. Unter den Solisten überzeugte vor allem Marjan Jagust durch außergewöhnliche Körperbeherrschung und darstellerische Ausdruckskraft, auch Milan Momcilovic, der Zarewitsch im

„Feuervogel“, ist ein bedeutender Tänzer. Lidija Pilipenko, Katarina Obradovic, Rut Parnel, Magdalena Janewa und Visnja Djordjevic sind eine Reihe von Tänzerinnen, wie sie sich von gleicher Qualität und Zahl in wenig Truppen des Westens derzeit finden dürften.

Andreas Razumovsky

Renata Tebaldi auf Deutschlandtournee

Galakonzert im Großen Saal des Wiesbadener Kurhauses: Renata Tebaldi, die größte lyrische Sopranistin Italiens, ist auf ihrer Deutschlandtournee über München und Hamburg nach Wiesbaden gekommen; ihr viertes und letztes Konzert wird sie in Stuttgart geben. Vor rot-weißem Blumenflor steht sie auf dem gleichen Podium, auf dem vor Jahresfrist, beinahe am gleichen Tag, ihre sensationsumwitterte Rivalin Maria Callas ebenfalls Triumphe feierte. Und die Manager haben alles getan, diesem Ereignis den gleichen Rang zu sichern: das reicht bis zur sagenhaften Größe des Programmheftes und der Farbe der Billets.

Doch damit hört das Vergleichbare sehr plötzlich und endgültig auf. Darf man bei diesen beiden exzellenten Künstlerinnen überhaupt von Rivalität sprechen, nur deshalb, weil sie teilweise die gleichen Rollen beanspruchen? Man kann sich kaum etwas Unterschiedlicheres denken als beider Auftreten, sowohl vom Naturell wie von der Stimme her. Renata Tebaldi läßt nicht den Saal verdunkeln, kein Scheinwerfer macht den schmalen Platz der Solistin neben dem Dirigenten zum imaginären Ort der Szene; im strahlenden Licht der Kronleuchter singt sie die Puccini-Arien, die ihren Namen um die Welt getragen haben, und den wunderbaren Eingang zum vierten Akt des „Othello“.

Der Gegensatz, der im italienischen Sopranfach so schwierig zu definieren wäre, offenbart sich hier deutlich in der künstlerischen Wesensart: Renata Tebaldi hat nichts von der dramatischen Besessenheit der Callas, sie könnte nie ihre Stimme aus der Glut des gestalterischen Augenblicks vergewaltigen, sie tut nichts, was im geringsten gegen die Gesetze des Belcantos verstoßen dürfte. Was sie zu geben hat, gibt sie im reinen Wohlklang einer unbeschreiblich schönen und vollendet beherrschten Stimme. Man wird heute kaum auf der Welt ein weicheres, betörenderes Piano von einem Sopran hören können, dem ein strahlendes Forte entspricht. Das Großartigste jedoch sind die dynamischen Übergänge, die in allen Registern so mühelos gelingen: der Abstieg zu Renata Tebaldis

berühmtem Mezza voce wie der Ausbruch zur vollen Stimmentfaltung, die dem größten Raum gewachsen ist, ohne daß diese Stimme ihren Schmelz und ihren fraulichen Charme verlöre. Daraus gewinnt die Sängerin den ergreifenden Ausdruck für Puccinis Frauenrollen — Lauretta, Mimi, Tosca, Manon, Butterfly standen auf ihrem Programm, fast eine Puccini-Überfülle — und den großen Vortrag für die Tragik der Desdemona-Partie, für das „Lied von der Weide“ und innigste „Ave Maria“ der Opernliteratur. In der Kunst der Übergänge übertrifft sie die Callas bei weitem.

Diese nicht nur gesangstechnisch regulierte, sondern musikalisch erfüllte Kunst hat bereits fasziniert,



Renata Tebaldi

niert, als vor bald zehn Jahren die ersten Schallplatten mit Renata Tebaldi in Deutschland erschienen. Daß die Aufnahmetechnik hier nur eine Aufgabe hatte, nämlich das Wunder dieser lyrischen Stimme festzuhalten, nichts zu retuschieren noch zu erhöhen brauchte, hat dieser Abend bestätigt. Auch dies ist beglückend: an die Echtheit eines gesanglichen Phänomens glauben zu dürfen. „Die Tebaldi hat die Stimme eines Engels“, so lautete Toscaninis Urteil, das 1946 eine Karriere besiegelt und nichts an Gültigkeit verloren hat.

Ernst Thomas

Akademie der Künste im neuen Haus

Musik während der Eröffnungswoche

Dem modernen, neusachlichen Stil des Berliner Hansa-Viertels angepaßt, ist der Siebenmillionenbau der neuen Akademie der Künste, der einer großartigen Stiftung des Deutschamerikaners Henry H. Reichhold sein Dasein verdankt, mit seinem verwandelbaren Vortragssaal, seinem stattlichen Verwaltungsgebäude, seinen großen Ausstellungsräumen, dazu den Ateliers und Gastwohnungen ein reich gegliederter, nützlicher „Mehrzweckbau“ geworden, der, mag er auch einen tragenden baukünstlerischen Leitgedanken nicht ohne weiteres erkennen lassen, doch Berlin dazu verhelfen kann, wieder, wie Akademiepräsident Hans Scharoun es ausdrückte, „in absehbarer Zeit als Kulturzentrum zwischen Ost und West die Bedeutung zurückzuerhalten“, die es früher hatte. Während der Eröffnungswoche fanden Mitte Juni mehrere Konzerte statt, die dem Schaffen der Akademiemitglieder — es sind z. Z. 23 im Bereich der Musik — gewidmet waren. Bei der eigentlichen Eröffnungsfeier erklangen unter der Stabführung des in letzter Zeit für die zeitgenössische Musik in Berlin öfters tätigen Richard Kraus folgende Werke: Max Trapps meisterlich gerundeter, Starkes und Zartes organisch verbindender Sinfonischer Prolog op. 44, Heinz Tiessens spannende 2 Orchesterstücke aus seinem Tanzdrama „Salambo“ und Paul Hindemiths kraftvolle, gegensatzreiche Konzertmusik für Streicher und Blechbläser von 1931.

Werner Egk war Dirigent eines Konzertes, dessen Programm seine vom Zauber der Provence berührte, „Chanson und Romanze“ betitelte Tonerschöpfung enthielt, die einem hohen Koloratursopran zugeordnet ist und durch exotische, freigeführte Melismen ebenso fesselt wie durch die farbige, rhythmisch pikante Orchesterbegleitung. Weitere Werke des Egkschen Programms waren, Sein und Schein, Tag und Traum in verkräuselter oder punktueller Zwölftönigkeit widerspiegelnd, Wolfgang Fortners Alt=Arie nach Worten aus Eliots „Mord im Dom“ und stärker überzeugend, Hans Werner Henzes Improvisationen „Apollo und Hyazinthus“. Boris Blachers „Dialog“ für Flöte, Violine, Klavier und Streicher lebt von einem spielerisch bewegten, sicher geformten, mit keinerlei satztechnischen Dogmen behängten Musizieren, dessen fester Boden nie verlassen wird. Zärtliches, Verspieltes wirkt hier in der Maskierung und Veränderung der Themen ganz unmittelbar. Karl Amadeus Hartmanns 5. Sinfonie, die am Schluß des Egkschen, vom Radio-Sinfonieorchester und bewährten Berliner Solisten ausgeführten Konzerts stand, huldigt mit Glück und in dichter Setzart einem konzertanten, nach der musikalischen Gelöstheit des Barockzeitalters strebenden Stil.

Günther Arndt war Leiter eines Konzerts, dessen Werke von ungleichem Wert waren. So ließ Johann Nepomuk Davids prosaisch durchkontrapunktierte Motette „Komm Trost der Welt, o Nachtigall“ kalt, Rudolf Wagner-Régenys munteres Divertimento für drei Holzbläser und Schlagzeug erwies sich als dünn im Gehalt, Benjamin Brittens erstes Streichquartett kostet Besonderheiten des Streicherklanges aus, wechselt zwischen Entrücktheit und Humor, mutet aber, da formorganisch nicht auf einen Nenner gebracht, ungleich und zwiespältig an. Goffredo Petrassis „Nonsense“-Chöre, in denen schrullige Figuren des Alltags porträtiert und einer kunstvollen Madrigalistik überantwortet werden, sind nicht mehr als geistreicher Ulk. Jung und frech wie am ersten Tage wirkte aber Paul Hindemiths Kammermusik op. 24 Nr. 1 mit ihrer überwältigenden Lebendigkeit und Einfallsfülle. Vor dem tollen „Finale 1921“ mit dem Foxtrott von Wilm Wilm steht hier ein langsamer Satz, der uns offenbart, daß der Komponist auch damals schon nach innen schauen konnte. Auch Messiaens 5 „Rechants“ wirkten stark: madrigaleske Gebilde nach dadaistisch zeretzten Worten und Silben, Liebeslieder, in denen raffinierte Kontrapunktik, aber auch einfache Melodik ihr Wesen treiben, elegant geformte Musik voller Weihrauch und Parfüm, Exotik und Troubadourgebar. Volles Lob gebührte den Mitwirkenden, dem prachtvoll sich bewährenden Rias-Kammerchor, dem Bastiaan-Quartett und den Solisten des Radio-Sinfonieorchesters.

Starken Zulauf fand ein Nachmittag mit elektronischer Musik, die Künstler des Kölner Studios vermittelten. Zwar machte es die scheinbare Familienähnlichkeit dieser Musik den Hörern schwer, persönliche Unterschiede zu erkennen, aber man ließ sich doch ohne Widerspruch Herbert Eimerts „Selection I“ als fesselnde Klangstudie gefallen, horchte auf bei den reicheren Klangfarben einer Uraufführung: „Transision I“ des Argentiniers Mauricio Kagel und protestierte sogar bei Karlheinz Stockhausens überlangen „Kontakten“ nicht, wo sich Elektronisches mit dem originalen Klang des Klaviers und zahlreicher, raffiniert bedienter Schlaginstrumente vermischt. Freilich, im Meere dieses neuen „Allklang-Universums“ ist die Gefahr des Ertrinkens groß, weil man sich nirgendwo an den Balken eines irgendwie erkennbaren Formgefüges festhalten kann. So gute Dienste elektronische Musik als Klanghintergrund für Schauspiel und Film leisten mag, sie als autonome Kunst anzuerkennen, scheint die Zeit noch nicht gekommen.

Ein Kurt Weill gewidmeter Abend brachte den

mit Berlin einst so eng verbundenen Komponisten bei jung und alt in willkommene Erinnerung und führte zu stürmischen Huldigungen für Lotte Lenya, die ja selbst als singende Darstellerin den Bühnenwerken ihres Mannes zum Erfolg mitverholfen hat, so bei den Berliner Ur- und Erstaufführungen der „Dreigroschenoper“ (1928) und der „Mahagonny“-Oper (1931), ferner als singende Anna in Weills für Balanchine geschaffenem Ballett „Die 7 Todsünden“ (1933). Die fieberhaft erregten zwanziger Jahre, in denen Weill und Brecht die Welt anklagten und bessern wollten, mögen für viele von uns schon Geschichte geworden sein. Noch immer aber packt die anspringende, schlagkräftige, nirgendwo „romantisch glotzende“ Musik des im Song sein Bestes gebenden Komponisten, und auch wo er von der oratorischen Moritat zur großen „epischen“ Oper strebt, etwa in seiner „Bürgschaft“, können wir ihm die Achtung nicht versagen. Weills Schaffen scheint einen Zickzackkurs gegangen zu sein. Wir wissen über seine letzten, amerikanischen Jahre noch nicht genügend Bescheid, und so muß man es begrüßen, daß die Berliner Akademie der Künste eine Weill-Biographie vorbereitet, deren Abfassung David Drew anvertraut wurde.

Der Berliner Weill-Abend begann mit den kessen Stücken des „kleinen Mahagonny“, jenes Baden-Badener-Songsketchs von 1927, aus dem später die große „Mahagonny“-Oper entstand. Es folgten

im Programm andere, durch Schallplatten allbekannt gewordene Songs nach Brechtschen Texten, die Lotte Lenya, unwittert vom Ruhm der zwanziger Jahre, mit großartiger Verruchtheit, aber auch mit der gelassenen Überlegenheit einer Wissenden vortrug. Sie war schließlich die Hauptperson der „Sieben Todsünden“, jene Anna, die von den Qualen singt, mit denen sie dem Ziel zustrebt, ihrer armen Familie Wohlstand zu verschaffen. Leider mußte man auf die im Ballett vorgeschriebene tänzerische Entsprechung einer zweiten Anna verzichten. Aber es ergaben sich auch so starke Eindrücke, da Weill sich hier wieder dem knappen Songstil seiner „Dreigroschenoper“ nähert, deren rhythmische und melodische Ursprünglichkeit unserer Jugend heute noch genau so gut zu gefallen scheint wie vor 30 Jahren. Neben Lotte Lenya behauptete sich das Quartett der Herren Gruber, Wohlfahrt, Hoppe und Feller, die mit den Damen Duske und Büchel auch in „Mahagonny“ durch ihren scharf geprägten Gesang Eindruck machten. Das Berliner Radio-Sinfonieorchester fand sich unter Wolfgang Rennerts schmissiger Leitung gut in seine vielfältigen Aufgaben. Leider war in sämtlichen gedruckten Programmen der musikalisch so reich beschiedenen Eröffnungswoche der Akademie nichts über Inhalt und Eigenart der aufgeführten Werke zu finden. Auch Gesangstexte fehlten.

Erwin Kroll

Berlin

Uraufführung von J. N. Davids Ezzolied

Es gibt zu denken, daß das reiche Schaffen des Oberösterreichers Johann Nepomuk David, der unter den heutigen Komponisten der große Kontrapunktiker ist, in Berlin bis vor kurzem nur sehr wenig Gehör gefunden hat. Nun wurde der Bann durch die Berliner Uraufführung seines jüngsten großen Werkes gebrochen, der Vertonung des Ezzoliedes. Dieses Lied eines Bamberger Geistlichen und Kreuzfahrers aus der Mitte des elften Jahrhunderts, das in alemannischer und bayrischer Mundart überliefert ist, verherrlicht in feierlich erhabener Dichtersprache Werden und Wesen der Menschheit in der Sicht ihres Erlösers Christus, des Wundertäters, dessen Opfertod das Kreuz geheiligt hat, das nun als Segel des Glaubens verzückt gepriesen wird, ein Segel, das, vom Heiligen Geiste getrieben, uns durch das Meer der Welt der ewigen Heimat, dem Himmelreich, entgegen trägt.

David hat für sein über eine Stunde dauerndes Ezzo-Oratorium drei Solostimmen, einen gemisch-

ten Chor sowie ein großes Orchester mit viel Schlagzeug und Orgel aufgeboten und folgt der neuhochdeutschen Übersetzung von Karl Wolfskehl. Grundsätzlich ist von geistlicher Musik zu fordern, daß sie bei der Gemeinde, mag diese konfessionell oder überkonfessionell sein, „ankommt“. Kenner wie Karl Straube, Albert Schweitzer und neuerdings Oscar Söhngen haben an Davids Musik das Religiös-Symbolhafte und die Mystik eines an mittelalterlichem Meisterbrauch ausgerichteten kontrapunktischen Geschehens gepriesen. Manches von solcher Symbolik und Mystik findet sich auch in dem siebenteiligen, zwischen chorischen und solistischen Bekundungen wechselnden Werke Davids. Aber der Hörer erliegt hier der kontrapunktischen Überwucherung des Satzgefüges und vermißt zudem deutliche Kommata und Punkte des Tongeschehens. Nicht alles „kommt bei ihm an“, und er gerät in Zweifel, ob dieses Tongeschehen sein Dasein mehr der Eingebung als dem kompositorischen Können des Urhebers verdankt.

Verzücktes Psalmodieren, das sich zu hymnischen Melismen weltet, wechselt ab mit geflissentlicher Ausbreitung von „gearbeiteter“ Musik in Fugen- und Passacagliaform. Übereinander gelagerte Akkorde geben der Harmonik zuweilen ein mystisches Gepräge, so bei der Himmelfahrt des Gottessohnes und bei der Anrufung der „crux salvatoris“. Andererseits verschmäht David aber auch drastische Tonmalereien nicht, wenn es um Sünde und Teufel oder um Kreuzigung und Auferstehung geht. Dann werden seine instrumentalen Klangfarben zuweilen grell „weltlich“. Zartere Reize gehen von den Sologesängen aus, bei Adams Sündenfall und bei der Ankündigung Christi. Stark wirkt der fugierte Chor „Feste Nadelbande fühlten seine Hände“. Der abschließende

Satz, ein Choralkonzert über den zunächst unisono vorgetragenen Kreuzerhebungshymnus, das am Schluß das Passacaglia-Thema der Anfangserzählung von der Schöpfung wieder aufnimmt, rundet das Oratorium eindrucksvoll ab.

Unter der Leitung von Hans Chemin=Petit waren der begeistert sich einsetzende Philharmonische Chor Berlin mit dem Trio der Solisten, ferner das Berliner Philharmonische Orchester mit schönem Eifer und beachtlichem Gelingen um Davids op. 51 bemüht. Sie errangen und erspielten dem anspruchsvollen Werke vor einer auserwählten, verständnisvollen Hörschaft einen starken Erfolg, für den sich auch der anwesende Komponist bedankte.

Erwin Kroll

Berlin

Kongreßdebatten über Musik

Der Kongreß für die Freiheit der Kultur, der Mitte Juni in Berlin tagte und internationales Gepräge hatte, huldigte in seinen Vorträgen und Debatten keineswegs dem Optimismus. Dazu ist die geistige und politische Verworrenheit in der Welt zu groß. Auch die drei Redner, die sich mit der Rolle der Musik im heutigen Kulturleben beschäftigten, erwiesen sich keineswegs als Lobredner. H. H. Stuckenschmidt sprach über das Thema „Die Musik in der modernen Gesellschaft“, wandte sich dabei mit Recht gegen den „marxistischen“ Begriff eines musikalischen „Fortschritts“ und stellte sowohl bei der Hörschaft wie auch in der Tonsprache der Neuen Musik allenthalben eine Vereinheitlichung, eine Uniformierung fest, die die Nationalmusiken zugunsten einer „Weltmusik“ zurückgedrängt habe. Jeder „gelenkte“ Musikbetrieb, sei es im faschistischen, sei es im kommunistischen Sinne, führe zur Verfälschung oder Unterdrückung des musikalischen Schaffens. Aber auch dort, wo sich dieses frei entfaltet, komme es vor, daß der Komponist heute aus mancherlei Gründen „vielschichtig“ arbeiten müsse. Rundfunk und Schallplatte hätten die Vermassung der Hörer begünstigt, und der (nach Stuckenschmidt) wünschenswerte Ausgleich zwischen den Musikern des Abendlandes und den Exoten werde von letzteren zwangloser und natürlicher vollzogen. Was endlich die Kunstförderung in der Gestalt des heutigen Mäzenatentums anlangt, so berge sie zwar Gefahren in sich, sei aber, da kaum mit Zwang verbunden, zu begrüßen.

Virgil Thomson, der amerikanische Komponist und Kritiker, sprach über „Die einheitliche Front der Musik“ und versuchte, eine Bestandsaufnahme für

das letzte Jahrzehnt zu geben. Er bemängelte die schlechte Akustik der neuen Konzertsäle, wandte sich entschlossen gegen die „Augenmusik“ der Zwölftöner und gab der Hoffnung Ausdruck, daß unser zerklüftete Jahrhundert vielleicht in der kommenden zweiten Hälfte „seine musikalische Reife erlangen“ würde. Einstweilen sei die Vermassung der Hörer zu beklagen, und man dürfe sich der Tatsache nicht verschließen, daß die Tonsprache unserer Komponisten immer unpersönlicher und dabei familienähnlicher werde und nicht bei denen „ankomme“, auf die es ankommt.

Fred Goldbeck, der Pariser Kritiker, steuerte einige „Bemerkungen zur gegenwärtigen Lage der Komponisten“ bei. Diese befänden sich in einer „exzentrischen“ Lage, da sie mit ihrem Schaffen, mag sich dieses zwölftönig, „konkret“ (d. h. rein geräuschhaft) oder elektronisch äußern, nicht mehr im Mittelpunkt stünden und sich — hier wurde der englische Ästhetiker Read zitiert — jeweils ihr eigenes Floß bauen müßten, da Fahrzeuge für eine gemeinsame Expedition nicht vorhanden seien. Vom heutigen Mäzenatentum hält Goldbeck weniger als Stuckenschmidt. Er redete auch geflissentlich neutönerischen Konzerten nicht das Wort, in denen Wertvolles zu oft durch Wertloses verdeckt würde. Hier könnten die Musikkritiker nicht helfen, die bei Goldbeck sehr schlecht wegkommen, sondern einzig und allein die wirklich fähigen großen Interpreten, die durch ein zwingendes Nachschaffen die Hörer von der Notwendigkeit der modernen Musik zu überzeugen vermöchten. Diesen drei Vorträgen folgte eine von Nicolas Nabukov geleitete Diskussion, an der sich Musiker und Kritiker aus Berlin und aus Übersee beteilig-

ten. Hier übte man Kritik an dem Gehörten, nicht ohne es in Einzelheiten zu ergänzen und zu berichtigen. Debattiert wurde auch über die Frage, ob unser Ohr, was Konsonanz und Dissonanz angeht, der Gewöhnung unterliege. Wenn das, wie Stukenschmidt meinte, der Fall ist, würde auch atonale und serielle Musik, die vielen heute noch als ein Buch mit sieben Siegeln erscheint, uns nach und nach verständlicher werden.

Ein Kernproblem wurde, wie der Berichterstatter glaubt, nicht genügend beachtet. Der Vermassung und Zwiespältigkeit unseres Musiklebens zu steuern, die Kluft zwischen Hörenden und Schaffenden zu überbrücken, das ist heute, zumal in Deutschland, nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine staatspolitische und eine erzieherische Aufgabe. Erst wenn bei uns wieder eine geistig anspruchsvolle Bürgerschicht als Kern unseres

Volkes vorhanden ist, werden unsere heute so vereinsamen Komponisten wissen, für wen sie zu schaffen haben. Erst dann wird ihre Musik, die hoffentlich trotz des Zuges zu einem uniformierenden „Weltstil“ ihre deutsche Note behalten wird, über alle Neuerungen und Experimente hinaus wieder jene allverbindliche menschliche Wärme ausstrahlen und jene hohe Verständlichkeit gewinnen, die sie früher hatte. Um die Erreichung dieses Zieles müßten sich unsere Schulen stärker bemühen. Denn noch immer entscheidet sich in ihnen das Schicksal unserer Musik, und so ist zu verlangen, daß sie noch mehr als bisher die besten Wege zum Hören und Verstehen aufweisen und damit die jungen Hörer instand setzen, zwischen Gut und Schlecht in der Musik, zwischen Kunst und Kitsch zu unterscheiden.

Erwin Kroll

Köln

Das 34. Weltmusikfest der IGM

39 Werke, darunter zahlreiche Uraufführungen und bemerkenswert viele Kompositionen junger Autoren, bildeten das breite internationale Panorama des zehntätigen Kölner Weltmusikfestes. Entscheidender jedoch als die Quantität ist für das Gesicht des Programms die Qualität – eine Binsenwahrheit, aber es hat langjährige Anstrengungen gekostet, bis die Internationale Gesellschaft für Neue Musik als Trägerin der jährlichen Weltmusikfeste zu einer Revision der Statuten und zu einer Reform der Programmbildung vorgedrungen ist, die dieser Binsenwahrheit zum Durchbruch verhalf.

Mit dem vorjährigen Fest in Rom wurde der erste Schritt zur Überwindung der Musikmesse getan. Die internationale Jury, die sonst in ihrer Programmauswahl strikt an die offiziellen Einreichungen der Landessektionen gebunden war, wurde ermächtigt, darüber hinaus Werke in das Programm aufzunehmen, die ihr für den Aspekt der Neuen Musik wesentlich erschienen. Diese stärkere Verantwortlichkeit der Jury hat sich für das Kölner Programm entschieden positiv ausgewirkt. Gerade exponierte Werke, welche die musikalische Situation von heute in vorgeschobener Position bezeichnen, verdankten ihre Kölner Aufführung der Eigeninitiative der Jury, so daß man dem Gremium (das sich heuer aus Karl Birger-Blomdahl, Elliot Carter, Wolfgang Fortner, Guillaume Landré und Marcel Mihalovici zusammensetzte) für diese mutige Aufgeschlossenheit ausdrücklich zu danken hat. Nicht minder positiv wirkte sich die Reform der Programmbildung darin aus, daß die drei am Weltmusikfest beteiligten Orchester des Westdeutschen Rundfunks, des Norddeutschen Rundfunks und

des Südwestfunks jeweils ein Sonderkonzert mit juryfreiem Programm beisteuerten, um durch die Aufführung von bedeutsamen Werken international anerkannter Komponisten das Gesamtpanorama sinnvoll zu ergänzen und abzurunden. Für die hier angedeutete neue Arbeitsweise der IGM hatte das erste Konzert exemplarische Bedeutung, weil die drei Werke des Programms durch direkte Wahl der Jury angenommen wurden: Luigi Nonos „Cori di Didone“, Mauricio Kagels „Anagrama“ und Karlheinz Stockhausens „Kontakte“. Nonos Ungaretti-Vertonung für Chor und Schlagzeug bestätigt die zentrale Bedeutung, welche die Vokalmusik im Schaffen des jungen Italiens einnimmt. Das Verhältnis von Musik und Sprache gewinnt hier einen neuen Aspekt: in allen Schichten – von der phonetischen Klangqualität über die Formstruktur bis zur Identität der Sinnbedeutung – ist hier eine innige Integration von Wort und Ton intendiert. Des Argentiniers Mauricio Kagel uraufgeführtes „Anagrama“ – eine Komposition für vier singende Solisten, Sprechchor und Instrumentalensemble – war hierfür ein weiteres, in der Problemstellung noch zugespitzteres Beispiel. Denn wenn Nono noch vergleichsweise klassische Mittel anwendet, so werden bei Kagel in die Integration von Musik und Sprache auch alle differenzierten Zwischenstufen (tonlich indifferentes Geräusch und tonlich ebenfalls nicht festgelegtes Sprechen) einbezogen. Die komplizierten Zusammenhänge sind nach einer einmaligen (und offenbar hervorragenden) Aufführung im einzelnen kaum nachzuprüfen; aus einer mehr intuitiven Abschätzung des starken, zwingenden Gesamteindrucks kann der kritische Beobachter es zunächst nur als

persönliche Ansicht vertreten, daß hier offenbar eine starke kompositorische Begabung auf einem neuen, noch unabsehbaren Terrain sicher und souverän operiert.

Um das Problem „Musik im Raum“ geht es in Stockhausens neuem Werk. Aus vier Lautsprechergruppen werden die auf vier Tonbändern gespeicherten elektronischen Klangpartien (die in sich schon ihrer Struktur nach ein kompositorisches Ganzes bilden) in den Saal geworfen, sie „kontaktieren“ mit Instrumentalmusik, für die Klavier und Schlagzeug als die in Klang- und Spieltechnik universalsten (und dementsprechend angewendeten) Instrumente gewählt sind. Auch hier, wo Analyse des zeitlich wohl zu ausgedehnten Werks nicht möglich ist, lassen sich nur erste Eindrücke notieren: die faszinierende Verräumlichung der Musik in wandernden Klängen, die Übergänge zwischen Geräusch und Klang, die wechselnde Verschmelzung und Konfrontierung elektronischer und instrumentaler Partien.

Wie aber können – die Frage drängte sich auf – diese Bekundungen eines neuen Stilwillens angesichts der gehäuften Interpretationsschwierigkeit breitere Ausstrahlung gewinnen? Wo gibt es einen Chor, der dem Kölner Rundfunkchor das Werk von Nono nachsingen kann, wo gibt es noch einen Sprechchor wie den Züricher, der ein halbes Jahr Studium an die Aufführung der Kagelschen Komposition wenden kann, wo sind sonst die Voraussetzungen erfüllt, die Stockhausen verlangt? Hier deutet sich die Gefahr an, daß Kompromißlosigkeit in Utopie umschlägt. Bei Pierre Boulez, der gewiß nicht weniger kompromißlos ist, scheint uns diese Gefahr gebannt: sein in Köln uraufgeführtes „Portrait de Mallarmé“ für Sopran und Instrumentalensemble verschließt sich trotz aller Kompliziertheit der Struktur nicht den Zugang zu den aufführungspraktischen Formen und ästhetischen Normen der allgemeinen Konzertpraxis. Man kannte schon die beiden ersten „Improvisationen“ und das Donaueschinger „Tombeau“ nach Mallarmé. Boulez hat sie zu einem fünfteiligen Zyklus ausgebaut und dabei besonders den letzten Satz („Tombeau“) in großartiger Weise erweitert. Hier ist eine Steigerung gelungen, die in der Kühnheit des scheinbar entfesselten und doch immer streng geformten Instrumentalzaubers meines Erachtens zum Schönsten gehört, was in der Musik der letzten Jahre erdacht worden ist. Boulez dirigierte selbst die Uraufführung mit dem Südwestfunkorchester und der hervorragend bewährten Sopranistin Eva Maria Rogner.

Im Zusammenhang mit den neuen Werken von Nono und Stockhausen, Boulez und Kagel muß auf einen Namen hingewiesen werden, den es zu merken gilt, nicht nur weil er mit geradezu frenetischem Beifall akklamiert wurde, sondern auch, weil hier unversehens eine kompositorische Begabung von Rang hervortrat, die nur durch äußere Umstände bisher verborgen blieb. Es ist dies der Ungar György Ligeti, der nach der Revolution von 1956 seine Heimat und seinen Budapester Lehrstuhl verlassen mußte, und der seitdem in stiller zurückgezogener Arbeit all das nachvollzogen und schöpferisch verarbeitet hat, was ihm in Ungarn verschlossen war. Sein Orchesterwerk „Apparitions“ („Erscheinungen“) ist das erste Ergebnis dieses an Webern und Varèse anknüpfenden Prozesses, der einerseits zu äußerster Differenzierung

treibt, aber andererseits die musikalischen Erscheinungen in kühn entworfene tönende Komplexe bindet. In der radikalen Individualisierung des Orchesterklangs steht die (in 63 Systemen notierte!) Partitur Ligetis exemplarisch ein für Tendenzen, die sich beim Kölner Fest bei vielen Orchesterwerken der Avantgarde beobachten ließen. (Daß Ligeti hierin am weitesten ging, zeigte übrigens auch die unqualifizierbare Haltung des Hamburger Rundfunkorchesters an, das es verweigerte, sich mit dem Komponisten und dem Dirigenten Ernest Bour für den Beifall zu bedanken).

Beispiele für neu belichteten Orchesterklang gaben die Italiener Luciano Berio (mit dem knapp, klar und wirksam geformten Zyklus „Quaderni“) und Niccolò Castiglioni (mit dem farblich aufs feinste differenzierten Orchesterklang seiner „Après-ludes“). Der Pole Wladimir Kotonski gewinnt für seine „Musique en relief“ aus der Aufspaltung des Orchesters in sechs Gruppen nicht nur äußerlich reizvolle, sondern in der Struktur begründete Wirkungen. Noch mehr individualisiert werden die Instrumente des großen Orchesters bei dem Schweden Ingvar Lidholm, der mit dem Titel seines Werkes „Motus=colores“ auf das Prinzip eines freien Komponierens mit wandernden Klangfarben hinweist. Der Amerikaner Gunther Schuller schließlich nennt sein neues Orchesterwerk „Spectra“, um damit die Aufspaltung des Orchesterklangs in ein schillerndes Kaleidoskop anzudeuten. Die ausgezeichnete Instrumentation dieses Stücks machte unter Hans Rosbauds Leitung brillanten Effekt. Handwerkliche Qualität in der Beherrschung der mehr oder weniger frei angewendeten seriellen Kompositionspraxis hat man den Orchesterstücken des Holländers Peter Schat, des Jugoslawen Milko Kelemen, des Griechen Argyris Kounadis zu bescheinigen, wobei die Entwicklungen, die sich hier im einzelnen abhahnen mögen, noch abzuwarten sind. Deziierter im persönlichen Stil ist Giselher Klebes neues Orchesterwerk „Omaggio“, daß es eine Huldigung an Italien sein soll, ist freilich der etwas zwischen Pathos und Lyrik zersplitterten Komposition nicht zu entnehmen. Karl Birger-Blomdahls Orchesterwerk „Fioriture“ will aus Ornamenten und Tonumspielungen Strukturelemente für ein konzertantes Musizieren gewinnen, eine Idee, die uns schon in der Konzeption nicht glücklich erscheint und die auch im Ergebnis nicht befriedigen konnte.

Wenig ergiebig war die kammermusikalische Ausbeute des Kölner Festes. Hervorzuheben ist hier neben den schon bekannten „Mobiles“ für zwei Klaviere des Belgiers Henri Pousseur ein gehaltvolles, konzentriert geformtes Streichquartett des Koreaners Isang Yun (verdienstvoll interpretiert vom Novak-Quartett), dann die zwar etwas dünnblütige, aber poesievolle und persönlich getönte Solokantate „Auf die ruhige Nachtzeit“ des Schweizer Klaus Huber und die als aparte Klangstudie wirkende Komposition für Flöten, Glocken und metallenes Schlagzeug des Schweden Bengt Hambraeus. Für die elektronische Musik stand ein Werk von Herbert Eimert ein: „Selection“, das die im Titel versprochene Auswahl aus dem unendlichen Bereich der neuen technischen Klangmöglichkeiten mit kluger Disposition und phantasievoller Raum- und Klang-Regie vornimmt.

Noch sind, um wenigstens in Stichworten dem überreichen Programm des Kölner Monstrefestes

gerecht zu werden, die Werke international anerkannter Komponisten zu nennen, die durch ihren gesicherten Wert dem Kreuzfeuer der Stile bereits enthoben sind. So setzte Alban Bergs „Wein“-Arie in der souveränen Gestaltung Gloria Davys einen großen lyrischen Glanzpunkt, so gab Karl Amadeus Hartmanns 7. Symphonie mit der legitimen Zusammenfassung polyphoner, konzertanter und symphonischer Formkräfte dem Fest einen komplexen Ausklang. Boris Blachers „Requiem“ und Luigi Dallapiccolas „Canti di Liberazione“ waren sehr verschiedenartige Dokumente neuer Vokalmusik. Zum erstenmal in Deutschland hörte man Darius Milhauds 8. Symphonie, ein Naturpoem, das die Rhône und ihre wechselnden Landschaften besingt, und die charaktervoll geformte 4. Symphonie des Amerikaners Roger Sessions.

Mit der ersten deutschen Aufführung des neuen Klavierkonzertes lernte man auch den trockenen, fast ausgedörrten Stil des allerspätsten Strawinsky kennen. Man weiß, daß in Strawinskys Spätschaffen die serielle Kompositionstechnik eine überraschend starke Rolle spielt. Das vor wenigen Monaten in New York uraufgeführte Klavierkonzert hat er selbst als seine in dieser Hinsicht konsequenteste Arbeit bezeichnet, weil in dem Zwölf=Minuten=Werk auch die Rhythmik dem seriellen Ordnungsprinzip unterworfen wurde. Es ist ein weiter Weg vom „Sacre du Printemps“, in dem der Rhythmus als elementare Urkraft wirksam war, bis zu diesem fast gespenstisch „abstrakten“ Werk, in dem der Rhythmus dem Zwang der Konstruktion unterjocht wurde. Die Schweizer Pianistin Margrit Weber, für die das Werk geschrieben wurde, spielte es mit angespannter Intensität und klirrender Präzision, vortrefflich assistiert von Hans Schmidt-Isserstedt. Daß auch in der seriellen Kompositionstechnik die schöpferische Phantasie freien Spielraum zur Entfaltung persönlichen Stils finden kann, zeigte das uraufgeführte neue Werk Wolfgang Fortners, eine Musik für Oboe und Orchester mit dem Titel „Aulodie“ — ein echtes Oboenkonzert, weil hier mit feinem Klangsinn die in dem schwierig zu behandelnden Instrument schlummernden konzertanten Möglichkeiten aufgespürt und ausgeformt wurden. Lyrisches und Bukolisches, Pastorales und Kapriziöses wechseln im aparten Zusammenspiel mit dem nur aus Streichern, Blechbläsern und Zupfinstrumenten besetzten Orchester. Lothar Faber war der exzellente Interpret des Soloparts; das Orchester unter Alberto Erede nahm vieles zu direkt und vordergründig.

Zum positiven Ertrag des Festes ist schließlich auch Bernd Alois Zimmermanns schon bekanntes Trompetenkonzert (mit dem Solisten Adolf Scherbaum) zu zählen. Wenn einzelne Werke darüber hinaus ungenannt blieben, so vor allem deshalb, weil das allzu reiche Kölner Programmangebot eine Auswahl erforderlich machte. Ausgesprochene „Nieter“ fehlten in diesem Programm; das Niveau der Werkfolge und das Niveau der Interpretationen hatten bei diesem vom Westdeutschen Rundfunk mustergültig vorbereiteten Weltmusikfest eine Höhe erreicht, wie sie die Internationale Gesellschaft für Neue Musik wohl kaum je bei einem ihrer jährlichen Feste verzeichnen konnte. Bei der Internationalen Delegiertenkonferenz wurde Heinrich Strobel einstimmig als Präsident wieder-

gewählt; für das Weltmusikfest 1961 wurde eine Einladung der österreichischen Sektion nach Wien angenommen.

*

Die Kölner Oper begleitete das Weltmusikfest mit einer Woche des zeitgenössischen Musiktheaters, die das bemerkenswert reiche moderne Repertoire des Hauses (Bergs „Wozzeck“, Fortners „Bluthochzeit“, Ravels „Zauberwort“, Strawinskys „Nachtigall“, Nabokovs „Tod des Rasputin“ und einen Ballett=Abend) zusammenfaßte und mit der deutschen Erstaufführung von Serge Prokofieffs Oper „Der feurige Engel“ einen besonderen Akzent setzte.

Es gehört zu den Rätseln der Operngeschichte, daß dieses Werk, dessen Partitur vor 35 Jahren vollendet wurde, so lange unbemerkt und unaufgeführt geblieben ist. Und „Der feurige Engel“ ist nicht etwa ein Nebenwerk Prokofieffs, sondern nächst „Krieg und Frieden“ sein umfangreichstes musikalisches Bühnenwerk, an dem er fünf Jahre gearbeitet hat, zwei davon übrigens in Ettal bei Oberammergau, wo er sich in dem stillen Klosterdorf im Bayerischen Gebirge offenbar in die Atmosphäre seines Opersujets einleben wollte. Dem Operntext, den Prokofieff selbst nach einem Roman von Brjussow schrieb, liegt eine Legende aus dem mittelalterlichen Köln zugrunde, eine Geschichte von Engeln und Dämonen, von Zauberei und Hexenspek.

Im Mittelpunkt der Handlung steht das Mädchen Renata, das schon als Kind von der Halluzination des „feurigen Engels“ heimgesucht wird. Ihr Leben ist eine Folge abenteuerlicher und magischer Episoden, in denen zwar die Titelfigur, um die ihr religiöser Liebeswahn kreist, überhaupt nicht auftritt, statt dessen aber der ihr verfallene, aber sonst als „Beschützer“ immer am Rande der verworrenen Handlung bleibende Ritter Ruprecht, außerdem noch ein mehr oder weniger unmotiviert eingeführtes mittelalterliches Personal mit Faust und Mephisto, mit dem Magier Agrippa von Nettesheim und dem Großinquisitor. Der letztere tritt im Schlußbild auf, in einem Nonnenkloster, in dem Renata vergeblich Frieden sucht, bis der Großinquisitor sie dem Scheiterhaufen überantwortet, um ihre zwischen Engeln und Dämonen schweifende Leidenschaft zu läutern und die Nonnen des in Aufruhr geratenen Klosters von der Behexung zu befreien.

Die unklar geführte Handlung wird durch lange erzählende Partien nicht gerade deutlicher und interessanter. Es gibt Längen, aber andererseits auch wirksame Opern=Situationen. Auf sie kam es Prokofieff wohl besonders an — neben der psychologischen Studie der dem religiösen Liebeswahn verfallenen Renata. Im lyrischen Ausdruck und im dramatisch=theatralischen Effekt liegen daher auch die stärksten Momente der Musik, die stilistisch vielfarbig bis zur Buntheit ist, und die neuartige Klangwirkungen eigentlich nur in den Szenen der Geisterbeschwörung und des Hexensabbats bringt. Am stärksten wirkt sie dort, wo Prokofieff sich als Rhythmiker gibt. Insgesamt kann man aber nicht behaupten, daß dieses Werk, dem Typ nach große romantische Oper, eine neue Seite von Prokofieff offenbart hätte oder heute noch Heimatrecht auf den Opernbühnen gewinnen könnte.

Die Inszenierung Oscar Fritz Schuhs hüllte die Bühne und Caspar Nehers gotische Bildelemente in Schleier und mystische Dämmerung. Aber sie zog im Sinne des Werks auch alle Opernregister von szenischer Andeutung bis zum kräftig ausgespielten theatralischen Effekt. Musikalisch hatte

die von Joseph Rosenstock dirigierte Aufführung großes Format, im Orchester, im Chor wie im Ensemble, aus dem Helga Pilarczyk als Renata und Carlos Alexander als Ruprecht mit imponierenden Leistungen hervorragten.

Wolfgang Steinecke

München

Egks »Christoph Columbus« - Musica viva

Entstanden vor fast dreißig Jahren, ständigem Wandel unterworfen, bald Funkoper, bald Oratorium, bald gesungenes oder getanztes Theater, hat Egks »Columbus«, von Konzertaufführungen in München bereits bekannt, nun auch in einer Inszenierung von großem Glanz seinen Einzug in die Bayerische Staatsoper gehalten. Die Geschichte des Columbus ist so ungeheuerlich, daß Egk sie nackt, ohne Zutat darstellt, ohne Charakterzeichnung, ohne Psychologie, ja ohne auch nur den Ansatz einer Handlung. Was Columbus jeweils tut, erfahren wir nahezu ausschließlich aus dem Für und Wider der Volksmeinung, die sich in zwei Sprechern manifestiert. So wird auch hier höchste Objektivität gewahrt. Möglicherweise nahm Egk an, daß die Durchformung eines menschlichen Schicksals hinter dem Ausmaß der Tat nur zurückbleiben, die Sicht nur verkleinern könnte. So aber offenbart sein »Columbus« die menschliche Doppelnatur: die immense Fähigkeit, Neuland zu erobern, und die immense Unfähigkeit, das Eroberte geistig und moralisch zu bewältigen, womit Egks Werk gerade heute wieder eine verblüffende Aktualität erhält.

Während in unserer Zeit die Tendenz besteht, dramatisches Theater weitgehend dem statischen anzunähern (siehe Neu-Bayreuth), ist man andererseits bemüht, epischer Theaterform und sogar dem Oratorium durch optische Manipulationen ein oft allerdings nur pseudodramatisches Theaterblut einzuspritzen. Die Aufführung des »Columbus« war eine Huldigung an diesen, dem Optischen zuneigenden Zeitgeist. Sie stand letzten Endes der Revue näher als dem Musikdrama. Und entsprechend der seinerzeit vielgeschmähten »großen Oper« Meyerbeers könnte man sie als ein Musterbeispiel des »großen« statistischen Operntheaters unserer Tage bezeichnen, eines Theaters, in dem ein tiefer geistiger Kern mit allem Pomp und Brimborium umkleidet wird, mit spanischem Staatszeremoniell und barbarischem Ritualopfer, mit Kostümgepränge und Glockengeläut. Aber wie der Bühnenbildner Helmut Jürgens und der Regisseur Hans Hartleb diese heterogenen Elemente zusammenschweißen, ist im höchsten Maße künstlerisch



Kieth Engen als »Columbus«

und geschmackvoll; wir erleben eine Show ersten Ranges. Der Reihe seiner monumentalen Bühnenbilder, in denen jeweils eine große geistig-historische Situation fixiert ist, hat Jürgens ein neues hinzugefügt. Wieder hat er mit unfehlbarer Sicherheit das geistige Ausmaß seines Gegenstandes auf die Bühne übertragen. Vorhänge mit altertüm-

lichen geographischen und astronomischen Abbildern, die riesenhafte Takelage eines Schiffes; der Glanz und die Farbenpracht der Kostüme ergeben eine ungeheure Dekorativwirkung. Die Regie Hans Hartlebs ist klug, durchdacht und beziehungsreich. Er weiß einen ausgeprägten Sinn für Bildwirkung mit Logik im Verdeutlichen der Vorgänge in Einklang zu bringen. Höfische Atmosphäre, die Engstirnigkeit der Räte, das einsame Gegen-die-Menge-Stehen des Columbus und Isabelas, dies alles wird durch sparsame, großflächige Gestik und wirkungsvolles Arrangement, in das sich auch das von Heinz Rosen choreographierte Ballett charaktervoll einfügt, geschickt ins Bild gesetzt.

Kiehl Engen hat als Columbus nur wenig zu singen und fast nichts zu spielen. Egk stellt die Gestalt des Weltentdeckers, des Genies mit dem symbolischen Namen: „Christoph“, der Träger Christi über das Wasser, und „columba“, die Taube, die Noah aussandte und die vom fernen Lande den Ölweig brachte, lediglich als Projektion und nicht als durchgeformten Charakter auf die Bühne. Erstaunlicherweise sieht er in Columbus vor allem den Goldsucher: „Gold ist das allervortrefflichste Ding auf der Welt. Wer es besitzt, hat alles, was er sich auf der Welt wünschen kann.“ Erst in der Todesstunde erkennt Columbus den Trug. Engen hebt die Figur weit darüber hinaus und rückt sie wieder dahin, wo sie ihrer kulturgeschichtlichen Leistung und der Deutung etwa Claudels nach steht, in die geistige und religiöse Sphäre einer großen Mission. Dies gelingt Engen kraft seiner persönlichen Ausstrahlung; trotz eines Minimums an künstlerischer Entfaltungsmöglichkeit verkörpert er Größe, Haltung und Würde. Ähnliches gilt von Liselotte Fölser; auch sie vermag allein durch ihr Dasein eine Gestalt zu erwecken: die von großer irdischer Schönheit, vom intuitiven Erfassen des weltumspannenden Augenblicks und von schwärmerischer Frömmigkeit bestimmte Königin Isabella. Werner Egk, wie üblich sein eigener Dirigent, disponiert sorgsam, gibt rhythmische und klangliche Schärfe und hält das Ganze energisch zusammen.

*

Der Name Lotte Lenya hatte gezogen. Alles, was sich zu „ganz München“ zählt, war gekommen und wollte diesen Bert Brecht und Kurt Weill gewidmeten Abend, Ausklang der ereignisreichen Musica-viva-Saison 1959/60, hören. Mit einem Pistolenschuß begann er, und auf dem Podium war ein Boxing aufgebaut für die Solisten. Es herrschte ein rauher, aber herzlicher Ton; Wahrheiten wurden nicht in vornehmer Aufmachung gereicht, sondern unverpackt, ganz netto. Schon im Foyer sprangen einen zeitsatirische Graphiken von Max Beckmann, Otto Dix und George Grosz an, deren Spott so ätzend und deren Anklagen so bitter sind, als wären sie mit Galle gezeichnet. Das eigentliche Ereignis des Abends waren „Die sieben Todsünden“, ein Werk, kühn in der Anlage, dicht in der Gestaltung, abgründig in der — bei aller Skepsis und trotz allem Pessimismus — versöhnlichen Aussage. Aber sprechen wir zunächst von den vor-

hergegangenen Werken aus Brechts und Weills Dschungelzeit.

Zuerst „Mahagonny“. Es wurde gegeben als Songspiel in der Fassung von 1927. „Denn Mahagonny, das gibt es nicht, denn Mahagonny, das ist kein Ort, denn Mahagonny ist nur ein erfundenes Wort“, hieß es damals im Text. Drei Jahre später arbeiteten Brecht und Weill das Songspiel zu einer dreiaktigen, abendfüllenden Oper um — auch der Titel verbreiterte sich und lautete nun „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ — und gaben ihm nun eine recht eindeutige moralische Topographie. Es war die von geldgierigen Desperados gegründete und von lebenshungrigen Wildwestlern bevölkerte Freudenstadt, in der man „alles dürfen darf“. „Wenn jemand tritt, so bin ich's, und wenn jemand getreten wird, so bist du's.“ Nur ein unverzeihliches Verbrechen gibt es, nicht zahlen zu können. So wird Jim auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet „wegen Mangels an Geld“.

Als „Mahagonny“ uraufgeführt wurde, hatte Weills Musik einen aggressiven Klang; man war schockiert von den alkoholisierten Instrumenten des Tanzbodens, vom Whisky-Dunst vulgärer Melodik. Auf extravagantem Umwegen die allerpopulärste Wirkung zu erzielen, das war das Geheimnis; mit der akzentuierten Schärfe von Brechts Sprache und der raffinierten Verve von Weills Musik zu Hintertreppen-Sentimentalität und Kolportage-Geistigkeit zu gelangen, das war die Leistung; einem saturierten bürgerlichen Publikum auf ämable Weise zur sozialen Gänsehaut zu verhelfen, das war der Effekt. Mit feinstem Nerv für snobistische Oppositionsgefühle gegen ein ungeheures kulturelles Erbe wurde hier „Naivität“ um zehn Ecken geboten und mit pseudowissendem Augenzwinkern geschlüpft. Heute kann man nur sagen, daß sich Weills Musik trotz allem ehrlich gibt, nicht mehr scheinen will, als sie ist, und daß sie eine eigene Note und einen eigenen Stil besitzt, der sich nach mehr als drei Jahrzehnten noch als frisch erweist.

„Und der Haifisch, der hat Zähne“ — leise wurde die geniale Leierkastenmelodie intoniert, die auch dem ausgekochtesten Intellektualisten im Ohre kleben bleibt und von den musikalisch Dümmeren noch verstanden wird. Eine Welle kulinarischen Wohlbehagens ging durch den Saal bei der Wiederbegegnung mit einer Musik, die einst ein Fanal gegen das „Kulinarische“ in der Oper sein sollte. Wie ein Jazzstar zu den Klängen seines theme-songs betrat Lotte Lenya, eingehüllt in die Haifisch-Melodie und in verwegenes Gelb, die Bühne. Sie wirkt schmal und zart wie ein Mädchen, diese Frau, die schon vor Jahrzehnten in Theateraufführungen spielte, die Geschichte machten. Sie singt wie ein Dämon der Tiefe, mit der frechen Grazie und dem hemmungslosen Temperament einer Bänkelsängerin, peitscht die Nerven auf, läßt die Mängel ihrer Stimme noch als Reizmoment wirken und versteht es, Gemeines lockend und Verdorbenes rührend über die Rampe zu bringen. Vieles ist bei ihr merkwürdig gemischt: Vampklang, Schnoddrigkeit, der ungezügeltere Hang zum Reißerischen, ein bisweilen infantiler Ton und daneben wieder etwas Alters- und fast sogar Geschlechtsloses. Sechs Songs sang sie so, darunter Brechts „Vom ertrunkenen Mädchen“, an dessen Abgründigkeit Weill mit ironisch schnulzenhafter Ausdeutung allerding-

Miltiades Caridis



nicht herankommt, das dichterisch und musikalisch gleich makabre „Zu Potsdam unter den Eichen“, die magische Seeräuberjenny-Ballade und auf den tosenden Beifall hin als Zugabe noch den atmosphärisch dichten Bilbao-Song. Mit wenigen Gesten beherrscht sie die Bühne und bringt es fertig, noch aus ihrem Steckenbleiben eine Extraeinlage zu machen.

„Die sieben Todsünden“, ein Ballett mit Gesang, wurde vor kurzem in Frankfurt szenisch aufgeführt (siehe NZfM, Heft 6/7). Schicksal und Gewissenskampf der Zentralfigur erregt, im Gegensatz zu dem der überbelichteten und untermenschlichen Gestalten aus „Mahagonny“ und „Dreigroschenoper“, unser Mitgefühl. Anna, aufgespalten in Anna I und II, wird immer aufs neue mit den bösen Mächten konfrontiert. Dabei bleibt das Gute immer existent, obwohl sich Anna II von Anna I jedesmal zum Bösen überreden läßt – und zwar zugunsten eines großen und letzten Endes so kleinbürgerlichen Zieles, des Traumes vom Eigenheim. Um dies zu erreichen und auf jede nur mögliche Weise Geld zu verdienen, wird Anna von ihrer Familie in die Stadt geschickt. Dabei stellt sie Brecht den sieben Todsünden gegenüber. Aber sie werden jeweils um 180 Grad verschoben und pervertiert in „die Gesetze, die da reich und glücklich machen“, in den „Weg, der zum Wohlstand führt“. Sie werden zur Fratze ihrer selbst. Anna empfindet einen berechtigten Stolz (über ihre künstlerische Fähigkeit) oder einen gerechten Zorn (über die Mißhandlung eines Tieres) oder berechtigten Neid (wenn sie andere Menschen nach ihrer Wesensart leben sieht), und jedesmal zwingen sie die Verhältnisse, die scheinbare Todsünde zu unterdrücken. Eben dadurch wird Unrecht geboren, nämlich eine Handlung, gegen die sich

ihr Gewissen sträubt. Nicht mehr sieben Todsünden begeht sie, sondern immer wieder die gleiche, die der Tötung ihres Gewissens. Aber trotz aller Sünde wird die rührende These aufrecht erhalten: „Ein guter Menschen sein? Ja, wer wär's nicht gern?“ Die Grundidee der Umkehrung der Sünden hat Brecht nicht immer mit dem gleichen Glück bewältigt; so bleibt die der Faulheit zwiespältig, und die der Habsucht findet gar nicht statt. Weills Musik kehrt wieder zum großen Opernorchester zurück und gibt die stilistische Schärfe auf, die der große Vorzug seiner früheren Werke zusammen mit Brecht war. Obwohl er gegen nahezu alles verstößt, was er einst im Kampf gegen alte Opernallüren propagierte, Verdi, Tschaikowsky und Puccini wieder auffrischt – Parodie schlägt dabei nur zu gern in Ernst um –, bisweilen auch unverblümt zum Weillianer, zum Nachahmer seiner selbst wird, hat seine Musik viel Verve und Plastik des Einfalls. Sicherlich sind Brecht-Weills „Sieben Todsünden“ eins der stärksten Werke der neueren Zeit. Neben Lotte Lenya als Anna tritt die „Familie“. Sie wird durch ein Männerquartett dargestellt, in der Münchner Aufführung angeführt von dem strahlenden Tenor Josef Traxels, gestützt von dem mit köstlich spießigem Ausdruck singenden Baß Heinz Rehuß, dazu Friedrich Lenz und Carl Hoppe. Großartig, wie es den parodistischen Liedertafelton und alle Arten von musikalischer Scheinheiligkeit trifft! Die beiden Frauenrollen in „Mahaogony“ sangen Elisabeth Lindermeier und Hetty Plümacher im schönsten Barstil und mit couragiertem ordinärem Ton. Enthusiasmisiert und bemüht dirigierte Miltiades Caridis, in „Mahagonny“ und den sechs Songs vielleicht etwas zu sehr auf Perfektion und symphonische Wohlerzogenheit bedacht.

Helmuth Schmidt-Garre

Ein geistvolles Opern-Märchen

Jacques Iberts »Der König von Yvetot«

Jacques Iberts opéra comique „Der König von Yvetot“ fand in Deutschland nach einer Düsseldorfer Inszenierung im Jahre 1936 nur wenig Anklang, wohl wegen der zahlreichen gesprochenen Partien, die den Sängern zumeist Schwierigkeiten zu machen pflegen. Für die Darmstädter Aufführung hatte Regisseur Harro Dicks auf den störenden Dialog verzichtet und durch geschickte, behutsame Umstellungen das Märchenhafte betont. Vier Akte von knapp zweistündiger Spieldauer kreisen um den guten Bürgerkönig von Yvetot, der auszieht, um im Nachbarstädtchen einen Streit zu schlichten. Doch er löst damit Krieg und Revolution aus. Die Männer gehen nicht mehr ihrer Arbeit nach, sie machen Politik, und eine nicht eben gute. Die Frauen verstehen es besser. Beim Wäsche-waschen beschließen sie, die Männer zur Räson zu bringen. Als die Barrikaden gestürmt werden, findet man, in einer Tonne versteckt, den guten König. Ein neues Königreich wird konstituiert, und Jeanneton, die in Liebe und Vertrauen zum König hielt, wird seine Frau.

Zu dem mit reizend humorigen Lichtern durchsetzten Libretto von Jean Limozin und André de la Tourasse hat der nun siebzigjährige Ibert 1930 eine bezaubernde, duftige, schwerelose Musik geschrieben, die mit reizenden Einfällen in präziser, sehr transparenter Arbeit völlig gelöst, geistvoll und apart den Märchentönen wahr. Tonales und Polytonales sind gemischt; alles klingt, ist von sang-

barem, ansprechendem Melos. Das Parodistische und Ironische, aber auch das Lyrisch-Verhaltene hat Ibert sicher im Griff. Von überraschender, wundervoller Zartheit die kurzen Liebesszenen des Königs mit Jeanneton, wahre Kleinodien bestrickender, delikater Musik. Voller Charme und Pfüffigkeit ist die feingliedrige, an koloristischen Werten reiche Partitur.

An ihr entzündete sich Hans Zanotelli und musizierte sie mit dem Orchester des Landestheaters, die leuchtenden und die dunklen Farben, das graziöse Pastell und die wirksame Dramatik, die federnden Rhythmen und die durchscheinende Harmonik. In Hannes Meyers bilderbuchhaften Dekors von der Normandieküste, die in den farbfrohen Kostümen Elli Büttners ein kräftiges Gegenüber hatten, gab Harro Dicks eine ungemein sensible und pointierte Spielführung, die, eng und folgerichtig am musikalischen Ablauf orientiert, jenseits aller Operngestik den Zauber dieses Märchens ausbreitete und den Sinn des Spiels, das Gütige und das Unzulängliche, das Heitere und das Bedrängende, vorzüglich differenzierend in der Schwebe hielt. Aus den zahlreichen trefflich gezeichneten Partien seien die Jeanneton Irene Guts und der König des Günther Ambrosius herausgehoben, obwohl dieses bezaubernde Werk eigentlich dem vielfältig schattierten Ensemble die rechte Ausstrahlung verdankt.

G. A. Trumpff

Gelsenkirchen und Bielefeld

»Wozzeck« und »König Hirsch«

Kühne, anspruchsvolle neue Opernwerke pflegen zunächst im Geruch der Unspielbarkeit zu stehen. Die Uraufführung an einer repräsentativen Bühne zeigt dann, es geht doch. Dem bedeutenden, vielleicht gar genialen Werk kann es dann – wenn Glück dazukommt – gelingen, berühmt zu werden. Vielleicht sogar über Ländergrenzen hinweg. Dieses Stadium hat mittlerweile Alban Bergs genialer „Wozzeck“ erreicht. Darüber hinaus gibt es aber noch ein Höheres: die Eroberung von Bühnen kleinerer Größenordnung. Auch diese Stufenleiter steigt „Wozzeck“ langsam herauf.

Eine neue Einstudierung in Gelsenkirchen ist glücklichster Beweis. Das Wohlbehagen beginnt in dieser Stadt neuerdings mit dem Betreten des be-

deutenden, neuen Theaterbaus, der mit dem Grad des Kennenlernens immer stärker fasziniert. Mit dem „Wozzeck“ antwortet nun auch von der Bühne her das gemäße Kunstwerk dem so klaren, schönen, neuzeitlichen Bau. Hier stimmt's. Und es stimmte auch in der Aufführung. Gelsenkirchen darf sich rühmen, eine zwingende, sehr geschlossene, ausgewogene rangvolle Deutung des „Wozzeck“ erarbeitet zu haben. Christof Heyduck hat ein mit abstrahierend-expressiven Projektionen wirkendes Bühnenbild entworfen, das Bühnen-Berg-Luft atmet, streng, karg ist – auch darin dem Werk gemäß – und die Phantasie beflügelt. In diesem expressionistischen Rahmen spielt Fritz Dittgen als Regisseur fieberndes Drama und führt

seine Sängerdarsteller zu ausstrahlender Beseelung. Auch Choriisches hat Leben und beklemmende Atmosphäre. Und der Kinderreigen, das ahnungslose „hopp, hopp“ wirft am Schluß Elend und Trauer ins Publikum. Entscheidenden Anteil an dieser berührenden Aufführung hat der Dirigent Ljubomir Romansky. Er hatte die anspruchsvolle Partitur nicht nur sorgfältig bearbeitet und im Orchester und auf der singenden Bühne auf Glanz poliert. Er hatte den Grad von Überlegenheit erreicht, der das Durchsichtigwerden der Formen und Noten bewirkt. Mit Walther Finkelbergs dumpf tragischem Wozzeck, mit der hochdramatischen Marie von Marilyn Horne standen eindrucksvolle Hauptgestalten auf der Bühne. Um sie gruppierten sich im Sinne bester Ensemblehaltung der Tambourmajor (Erich Benke), Hauptmann (Kurt Meinhardt), Doktor (Franz Wyzner) und die kleineren Rollen.

Auch in Bielefeld war man vom zeitgenössischen Kunstwerk auf der Opernbühne berührt. Hier das noch nicht weltberühmte Opus, das aber bereits in den Vorhöfen auf die Breitenwirkung wartende: Henzes „König Hirsch“. Im Grunde vollzieht sich in Bielefeld das noch größere Ereignis. Eine bisher noch immer als besonders anspruchsvoll und allenfalls von größten Bühnen „aufführbare“ Oper rückt ins Repertoire einer mittleren Bühne, füllt das Theater und läßt es an einem soundsovielten

Abonnentenabend (diesen besuchten wir) zu zwölf Vorhängen kommen. Schon Darmstadt hatte nach der Berliner Uraufführung vor Jahresfrist bewiesen, daß diese ins Märchenhafte auswachsende Gozzi-Oper Henzes im kleineren Rahmen realisierbar ist. (Dies sollte zumindest einige weitere Großstadtbühnen zur Besinnung auf die größte Opernbegabung in der nun arrivierten jüngeren deutschen Komponistengeneration führen.) Der Bielefelder „König Hirsch“ bleibt in Bielefeld. Und das ist gut so. So gerade erweist sich seine Bedeutung, seine Lebensfähigkeit. Diese von Bernhard Conz musikalisch mit außerordentlichem Feinsinn, geistig gelenkt erarbeitete und auf leuchtenden Klangglanz, ebensolche Präzision gebrachte Aufführung ist in Verbindung mit der Regie Joachim Klaibers, den vorsichtig surrealistischen Bildern des Komponistenbruders Jürgen Henze, den Chören Heinz Markwards und dem Choreographischen Erwin Hansens, eindrucksvollen Sängern (Walter Buckow als König, Mary Richards als Mädchen, William Dooley als Statthalter, Inge Fontin als Scollatella an der Spitze) die einheitlichste und in sich geschlossenste aller bisherigen Aufführungen. Wie erwähnt, sie bleibt in Bielefeld. Aber das Bitter-Aktuelle dieses scheinbaren Märchenvorgangs, Tragisch-Heiteres, der Italienerschmelz in den Noten, die zwingende, eigene, neue Kunstform treten ins Licht.

Paul Müller

Frankfurt

»La Favola d'Orfeo«

Deutsche Erstaufführung von Hindemiths Neueinrichtung

Claudio Monteverdis „Orfeo“ vom Jahre 1607 ist nicht die erste Oper der Musikgeschichte, aber das erste dramatisch wirksame Bühnenwerk für die musikalische Praxis. Es ist, seit mit dem Jahre 1881, dem eigentlichen Geburtsjahr der modernen Musikwissenschaft, Monteverdis überragende künstlerische Gestalt im Übergang von der musikalischen Renaissance zum Frühbarock neu entdeckt wurde, immer wieder herausgegeben und bearbeitet worden. Französische, italienische, deutsche Forscher waren daran beteiligt. Vincent d'Indy und Respighi gehören zu den Monteverdi-Entdeckern, vor allem Malipiero, der die sechzehnbandige Gesamtausgabe ediert hat. Carl Orff hat Monteverdis Musik in modernen Klang umgesetzt. Etwa von 1930 an hat man sich dann sehr genau mit den historischen Voraussetzungen dieser Musik beschäftigt und gesucht, die originalen Klangvorstellungen in der Wiedergabe wiederherzustellen. Es folgen die Neuausgaben von Hans F. Redlich, dem auch eine instruktive Monteverdi-Biographie in deutscher Sprache zu danken ist, sowie zahlreiche Sonderarbeiten zu diesem seinem Forschungsgebiet. Es folgte 1955 die schulmäßig ge-

naue und sorgfältige Wiedergabe, die August Wenzinger in der Plattenaufnahme der Archiv-Produktion besorgt hat.

Einige Jahre zuvor aber hatte sich schon Paul Hindemith in Amerika gleichfalls mit dem „Orfeo“ beschäftigt, und mit ihm bekam wieder ein Musiker ein Werk in den Griff, das eine der großen Figuren der Musikgeschichte in klarem Licht zeigt. Es ist das Genie Monteverdi, der die Orpheus-Sage in einen die Zeiten überdauernden Klang gekleidet hat.

Die deutsche Erstaufführung von Hindemiths Orfeo-Neueinrichtung, die jetzt in Frankfurt stattfand, hat die Genialität dieser Musik in großartiger Eindruckskraft bewiesen. Eben darum vielleicht, weil die Aufführung nicht mit routinierten Opernkräften, sondern außer der Titelgestalt des Orpheus, den der Italiener Gino Sinimberghi würdig und mit Geschmack repräsentierte, ausschließlich mit den jungen Kräften von Studierenden der Frankfurter Musikhochschule geschah. Paul Hindemith selbst dirigierte, nachdem die sehr sorgfältige Vorarbeit von Bruno Vondenhoff, dem Leiter der Opernschule, besorgt worden war. So kam eine

Aufführung zustande, die in mehrfacher Beziehung den Reiz der Frische und des Ursprünglichen besaß.

Hindemith ist an diese Neueinrichtung als Musiker und nicht mit egoistischen Motiven herangegangen. Er hat keine Note an Monteverdis Original verändert, er hat keine selbstherrlichen Zutaten vorgenommen. Mit einigen geringfügigen Änderungen hat er auch das von Monteverdi in den Erstdrucken seiner Partitur von 1609 und 1615 vorgeschriebene Instrumentarium beibehalten. Die Neueinrichtungsarbeit beschränkte sich also in erster Linie auf die Aussetzung des Generalbasses, für den Monteverdi nur sehr lückenhafte Angaben hinterlassen hat, sowie auf die Mischung der Klangfarben, die gleichfalls nur an wenigen Stellen genau fixiert wurden. Hier freilich, in dem zarten, schwerelosen, hochdifferenzierten Klang der Violen und Lauten, der Cembali, der alten Holz- und Blechinstrumente und des Regals, meint man die Hand des schöpferischen Musikers Hindemith zu spüren: Diese Musik lebt in einer ergreifenden Hoheit und Schönheit. Es scheint, als habe man in dieser lärmgefüllten Zeit plötzlich andere Ohren für ihre Noblesse bekommen. In der Cantilene weniger Noten wird sie aller Gemütsbewegung, aller Seligkeit und Verzweiflung Meister.

Der Kapellmeister also ist in dieser Einrichtung zugleich der Klangregisseur. Das ist er gewiß auch bei den anderen, auf das Original zurückgehenden Ausgaben — man müßte die Unterschiede im Detail vergleichen können. Das Exempel jedoch, das uns Hindemith hier bot — er hat die Uraufführung seiner Neueinrichtung vor ein paar Jahren in Wien dirigiert —, schien uns durch seine unpräzise Einfachheit um so eindrucksvoller. Welch eine Erfahrung für die Studierenden einer Musikhochschule, auf solche Weise in das Wesen großer alter Musik eingeführt zu werden! Eine schwierige und anstrengende Arbeit, die eine

Hindemith-Woche der Frankfurter Musikhochschule abschloß, ist auf diese Weise gekrönt worden. Man sollte meinen, daß sie auch im übrigen Musikleben Schule macht und damit über die Mühen einer einzigen Aufführung hinauswirkt.

Im ganzen waren etliche Anstrengungen zur Realisierung dieses Planes unternommen worden. Aus dem Historischen Museum in Frankfurt, vom Collegium musicum der Mainzer Universität und aus der Privatsammlung von dessen Leiter, Professor Ernst Laaff, hatte man originale alte Instrumente entliehen. Einige waren nachgebaut, andere neu eingerichtet worden, und ein Ensemble aus Lehrern und Schülern der Hochschule musizierte auf ihnen unter Hindemiths Leitung mit nobler Intensität.

Von den Sängern, die ihre zum Teil schönen und entwicklungsfähigen Stimmittel ausnahmslos mit musikalischem Geschmack und erstaunlicher Sicherheit (auch im Italienischen) einsetzten, seien außer dem genannten italienischen Gast Hannelotte Schnappauf als Euridice, Gunhild Oscarson als Prolog und Hoffnung, Simone Mangelsdorff als die Botin, Karlheinz Herr als Charon genannt, dazu der klangschön artikulierende Hochschulchor.

Die szenische Realisierung hatte in den noch nicht von der Routine abgeschliffenen Bewegungen eine Unmittelbarkeit, die zu rühren vermochte. Die Gliederung der Gruppen durch den Regisseur Walter Jockisch blieb jedoch in dem üblichen Rahmen der statuarischen Eintönigkeit, und das Bühnenbild von Franz Mertz hätte einige Zutaten (wie etwa den nierenförmigen Plafond) entbehren können.

Der musikalische Eindruck aber überwog solche Einwendungen. Es gab in Frankfurt einen Triumph für Monteverdi und, an der Stätte seiner musikalischen Herkunft, einen Triumph für Paul Hindemith.

Hildegard Weber

Hannover — Rom

Eine Ballett-Reise

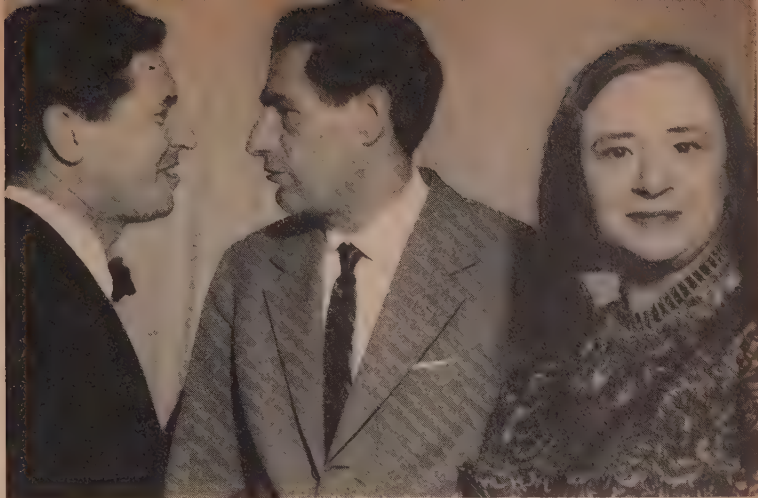
Gastspiel des Hannoverschen Landestheaters

In Nacht und Nebel, unter regnerischem Himmel, fuhren Mitte Mai etwa 45 Mitglieder des Landestheaters von Hannover ab. Es waren die Tänzerinnen und Tänzer des Yvonne-Georgi-Balletts und Damen und Herren des technischen Personals mit Ausstattungschef Rudolf Schulz. Wieder, wie vor zwei Jahren bei der hannoverschen Ballettreise nach Monte Carlo, stand ein Extrawagen im fahrplanmäßigen D-Zug zur Verfügung. Man war lange unterwegs, verbrachte zwei Nächte im Liegewagen; am Morgen des übernächsten Tages, nach einer Fahrtunterbrechung in München (gemeinsamer Besuch der Gauguin-Ausstellung), kam das „Corpo di Ballo del Landestheater di Hannover“

— wie die Gäste in Rom bezeichnet wurden — auf Stazione Termini an: bei strahlender Sonne, Wärme und blauem Himmel!

Es war keine Vergnügensreise, die die Hannoveraner unternahmen. Der Accademia Filarmónica Romana war die ehrenvolle Einladung zu danken. Nun galt es auch, in Ehren vor einem kritischen Publikum zu bestehen. Es standen für das Ballett Tage anstrengenden Trainings und Probens bevor, und die Techniker hatten die schwierige Aufgabe, die Ausstattung der Opernhäuser in Hannover auf die viel kleineren und bescheideneren Gegebenheiten des Teatro Eliseo in Rom zu übertragen. Ballettmeisterin Yvonne

Von links nach rechts:
 Roman Vlad,
 Gian-Carlo Menotti,
 Yvonne Georgi



Georgi und Kapellmeister Wolfgang Trommer waren schon Tage vorher nach Rom geflogen, um die Proben mit dem römischen Chor und Orchester in die Wege zu leiten.

Rom ist keineswegs eine Heimat des Balletts wie etwa Paris, London, New York oder Moskau. Es ist ein italienisches Zentrum der Oper, aber es gibt hier keine ausgesprochene Tanztradition. Der ungarische Choreograph Aurel von Milloss allerdings hat sich um den Aufbau des römischen Balletts in der Nachkriegszeit große Verdienste erworben. Bevor die hannoversche Tanzgruppe gastierte, hatten die deutschen Journalisten, die die Reise mitmachten, Gelegenheit, im Teatro dell'Opera eine Ballettvorstellung des Milloss-Balletts zu sehen. Im italienischen Tanz herrscht, wie in der Oper, der Star, der Solist. Und das Publikum kommt in erster Linie, um solistische Bravour zu erleben. Milloss schien auf seine Weise den Ereignissen der Olympischen Spiele vorauszuweichen, die im Sommer in Rom stattfinden. Er inszenierte ein olympisches Divertimento (nach Musik von Nino Medin), ein sportlich gestähltes, sich in athletischen Nummern austobendes Schau-Ballett. Künstlerisch interessanter war es, Prokofieffs „Verlorener Sohn“ in einer dem biblischen Stoff angemessenen Choreographie zu sehen. Zum Prunkstück aber wurde ein konzertantes Tanzspiel des römischen Ballettmeisters nach der geistvoll-witzigen Musik des Franzosen Poulenc, das „Il Cimento dell'Allegria“ betitelt war und der deutschen Auffassung vom Ballett als „Gesamtkunstwerk“ am nächsten kam. Hier brillierte nicht nur ein virtuoseres Tanzpaar (Josette Amiel und Walter Zappolini) vor anscheinend unerschöpflichen Kontrapunkten eine statiosen Corps de Ballet, hier spielte auch die Farbenfreude der Ausstattung — eine bezaubernde Vision in Rot — des Malers Paolo Tommasi eine entscheidende Rolle. Man sah über drei Stunden angeregt zu, atmete aber auf, als man ins Freie trat. Beinahe zu viel und zu Gegensätzliches war mit südlichem Elan auf uns eingestürzt.

Man schlendert durch den milden Abend einer ungeheuer betriebsamen Stadt. Die monumentale Architektur ist in helles Scheinwerferlicht gerückt. Welch unheimliche Vielfalt des Einst und Jetzt! In welcher Weltstadt ordnen sich die Zeiten in eine ebenso selbstverständliche Einheit zusammen wie in Rom? Man windet sich aus dem Gewimmel der Menschen und Autos, geht verschlungene

Wege, an Palästen, Villen, Kirchen, Brunnen und Plätzen vorbei. Es ist warm, und man sitzt gern vor den erfrischenden Wassern der Fontana di Trevi. Die römischen Fontänen: Man erinnert sich, daß Respighi sie in einer sinfonischen Dichtung verschwenderisch besungen hat.

Auch am andern Abend sitzen wir bis nach Mitternacht in der Oper und hören ein Werk, das heute kaum noch aufgeführt wird? Rimsky-Korsakoffs „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“, eine mysteriöse Oper mit manchen Schönheiten, aber letztlich doch ein weitgehend undramatisches Werk. Man könnte es den „russischen Parsifal“ nennen.

Wird das Hannoversche Ballett in Rom ebenso erfolgreich bestehen können wie vor zwei Jahren in Monte Carlo? Das war die Frage. Man darf nicht vergessen, daß Hannover kein Reiseballett unterhält, das sich mit den großen internationalen Starballetts messen könnte und möchte, sondern daß die Yvonne-Georgi-Gruppe ein Ballett ist, das dem Theater dient. Als man das Teatro Eliseo zum festgesetzten Beginn des Gastspiels (21.15 Uhr) betrat, waren nur wenige Menschen anwesend. Zwanzig Minuten später aber füllte ein festliches Publikum das Haus, ja, es zeigte sich, daß die Premiere ausverkauft war! Man sah vornehme internationale Gesellschaft, Kenner und Liebhaber des Balletts, Prominente des Theaters und der Kunst sowie die Witwen der italienischen Komponisten Casella und Respighi.

Als der Zuschauerraum dunkel wurde, sah man da und dort Zigaretten aufglühen, die Unterhaltungen setzten sich bis in den Beginn der Vorstellung fort, aber dann wurde es plötzlich ganz still. Das elektronische Ballett „Evolutionen“ von Henk Badings und Yvonne Georgi war zu ungewohnt, als daß man es hätte mit Gesprächen begleiten können. Dabei bietet Badings eine niemals schockierende, sondern eine durchaus formklare elektronische Suite, die neben Walzer und modernen Tanzrhythmen durch ihre geräuschhaft-dämonischen, verschwebenden, aber auch cantablen Klangmöglichkeiten die vielseitigsten Anlässe für den Tanz bereit hält. Wenn man bedenkt, daß es gilt, für die gegensätzlichen Klangtypen solcher elektrisch erzeugter Musik erst neue tänzerische Formeln zu finden, muß man sich wundern, wie weit es das Hannoversche Landestheaterballett mit seinen Versuchen in dieser Richtung bereits gebracht hat. Das Fremdartige gerade

dieses modernen Tanzspiels schien frappiert zu haben. Der Beifall jedenfalls war überraschend nachhaltig.

Nach den beiden andern Ballett-Darbietungen, Vlads „Masken aus Ostende“ und Menottis „Einhorn, Drache und Tigermann“ gab es achtungsvollen Applaus. Deutsche Kenner des italienischen Theaters versicherten, welch guter Eindruck für solche gemessene Art der Beifallsäußerung in Rom bestimmend ist.

Der in Rom ansässige rumänische Komponist Roman Vlad hält sich in der Handlung seines Balletts an eine Pantomime des flämischen Schriftstellers Michel de Ghelderodes, der sich wiederum in seiner Projektion des Faschings von Gemälden James Ensors anregen ließ. Die Musik – zwölftönig, mit effektvollen „konkreten“ Einblendungen – ist in ihrer schlagzeuggepfefferten rhythmischen Triebkraft eine höchst virtuose Klangkulisse für die tragikomische Abwandlung der verschiedenen Szenen, in denen musikalisch ein Thema des alten Agricola gleichsam als Cantus firmus fungiert. Es ist eine Farce, ein Faschingsrausch in traumhaften Attitüden und Farben, was Yvonne Georgis Choreographie, Schulz' Ausstattung und Trommer mit dem rhythmisch zündend musizierenden römischen Orchester der Accademia Filarmonica präsentierte. Wolfgang Winter ist der gemarterte, geprellte „Held“ dieser Faschingsgeschichte, dem die Masken in seinem Rausch die vulgärsten Schnippchen schlagen, ihn sogar an den Rand des Selbstmordes treiben, wovon ihn zwei Freunde, in der Maske des Todes und des Teufels, erretten.

Mit Gian-Carlo Menottis parodistischem Madrigalballett „Das Einhorn, der Drache und der Tigermann“ wurde das Gastspiel abgeschlossen. Welch reizvoller Gedanke, dieses allegorische Ballett (Untertitel: „Die drei Sonntage eines Dichters“) mit dem Wechselspiel eines A-cappella-Chors und eines

kleinen Instrumentariums von Holzbläsern, Trompete, tiefen Streichern, Schlagzeug und Harfe zu umgeben! Der Chor singt zwölf italienische Madrigale, und das Ballett verwirklicht auf der Bühne den ironischen Sinn der Texte von Pietro Clausetti. Das wird zu einer köstlichen „Korrespondenz“! Die drei Fabelwesen, Einhorn, Drache und Tigermann, sind phantastische Hirngespinnste des Dichters, der mit den merkwürdigen Wesen seinen Schabernack treibt. Er führt sie wie Lieblingshunde spazieren und schockiert damit die Einwohner des Städtchens. Am meisten beunruhigt er das gräfliche Paar, in dessen Haus der Dichter wohnt. Die extravagante Gräfin, von modischem Nachäffungswillen beseelt, ruht nicht eher, bis sie auch im Besitz dieser Fabelwesen ist. Da das Stadtvolk ebenfalls von konventionellem Nachahmungstrieb erfüllt ist, erlebt man auf der Bühne, zum Gaudium aller, kleine Batterien von halbwüchsigen Einhörnern, Drachen und Tigermännern an der Hand der Bürger. Ein köstliches, typisch italienisches Werk, das in der Choreographie und Inszenierung Yvonne Georgis durch seinen Kunstreichtum wie durch seine Heiterkeit gleichermaßen Entzücken entfachte! Auf der beengten Bühne in Rom kam natürlich die reizvolle Ausstattung von Schulz nicht in dem Maße zur Geltung wie in Hannover. Der Ensemblegeist der von der Ballettmeisterin zu äußerster Exaktheit trainierten Tanzgruppe aber, der sich so erfreulich fernhält von solistischem Ehrgeiz um jeden Preis, fand aufrichtige Bewunderung. Im begleitenden römischen Kammerorchester wirkten glänzende Musikanten, Wolfgang Trommer hatte mit ihnen feine künstlerische Arbeit geleistet. Nie aber werden die Tänzerinnen und Tänzer den Chor Accademia Filarmonica vergessen, wie er sie im Madrigal-Ballett Menottis zu Leichtigkeit, Eleganz und Witzigkeit inspirierte, und zwar allein durch die italienische Beredsamkeit und das zündende Temperament des Singens.

Erich Limmert

Wien

Salome Anno 1714 • Drei Opernerstlinge

Kaum klebten an den Litfaßsäulen die ersten Plakate der großen Barockausstellung des Stiftes Melk, da wurde in Wien auch ein Hauptwerk des musikalischen Barocks wieder zum Leben erweckt. Das Wiener Konzerthaus führte ein Oratorium des bedeutendsten österreichischen Barockkomponisten, Johann Joseph Fux, auf, das den Titel „La Fede sacrilega nella morte del precursor S. Giovanni Battista“ trägt und eine der ersten musikalischen Fassungen des Salome-Stoffes darstellt. Seit der Uraufführung am 23. März 1714 war das Werk in Wien nicht mehr erklungen.

Anlaß für die Ausgrabung war der 300. Geburtstag des Komponisten, den Österreich – vorab das Geburtsland Steiermark – in diesem Jahr feiert. Daß damit nicht nur eine der üblichen Jubiläums-

verpflichtungen besorgt wird, sondern das Musikleben durch die Pflege des Werkes von Fux entscheidend bereichert werden kann, bewies eindringlich die Wiener Aufführung von „La Fede sacrilega“. Fux hat mit diesem Werk (und mehreren anderen, wie „Dimpna“, „Il Trionfo della Fede“ und „Il fonte della Salute“) für die Musik denselben Höhepunkt Wiener Barockkultur erreicht, wie ihn in der Architektur die Sakral- und Profanbauten eines Fischer von Erlach darstellen. Der religiöse Zweck des Oratoriums, die Andachtsübung, war längst dem höchst weltlichen Zweck künstlerischer Prunkentfaltung, Virtuosität und Originalität gewichen; Oratorium und Opera seria unterschieden sich stilistisch kaum mehr voneinander, jenes hatte vielmehr der Opern-Vorliebe

des Kaiserhauses während der geschlossenen Zeit des Kirchenjahres zu genügen. Die reich dotierte und außergewöhnlich groß besetzte Hofmusikkapelle — sie verfügte 1714 über 100 „fixangestellte“ Instrumentalisten und Solosänger — gab Fux alle Möglichkeiten für klangprächtige Kompositionen.

Schon die Anlage des Textes rückt „La Fede sacrala“ in die Nähe der Oper. Die treibende Kraft zur Ermordung des Apostels Johannes ist nicht Salome (die hier Oletria heißt, vom griechischen „Olethros“ = Verderben), sondern Herodias. Herodes dagegen ist die eigentlich tragische Figur: von der sittlichen Forderung des Täufers überzeugt, gehorcht er doch dem Rachegeiz von Gattin und Tochter. Der zentrale Satz des Werkes — „Ich seh' das Edle und folg' dem Niedern“ — ist ebenso in die Sphäre des Moralischen wie des Dramatischen gerückt.

Diesen Ausgleich zwischen der Würde der Sakralkomposition und musikdramatischer Erregung zeigt das Oratorium auch musikalisch. In den Secco-Rezitativen und Arien wird, bei aller Strenge des venezianischen Stils, durch die melodische Erfindung und die Führung der Singstimme ein Maß an Textausdeutung erreicht, das sich mit Bach und Händel messen kann. In den Accompagnato-Arien, die er in die meisterliche Form der instrumentalen Doppelfuge kleidet, nutzt Fux dagegen alle harmonischen Kühnheiten der neapolitanischen Opernschule. Einige wenige Chöre, fünfstimmig gesetzt, krönen das Werk. Bei aller kunstvoll polyphonen Kraft schimmert dennoch in einzelnen Kadenzwendungen, im Duktus mancher Arie die Grazie und Verbindlichkeit des homophonen Zeitalters durch: Die Wiener Klassik kündigt sich an.

Die Wiener Aufführung, eine ausgeglichene Gesamtleistung, brachte dem Werk — trotz ungenügender propagandistischer Vorbereitung — einen durchschlagenden Erfolg. Paul Angerer führte das Kammerorchester der Wiener Konzerthausgesellschaft zu einer bisher noch nicht erreichten Sicherheit und Stiltreue des Musizierens, die sich auch auf den Wiener Kammerchor übertrugen. Für die Kastraten-Partie des Herodes stand mit Josef Maier — dem Stimmphänomen eines falsettierenden Baritons — eine authentische Besetzung zur Verfügung, die freilich in der Umgebung „normaler“ Stimmen ungewöhnlich wirkte. Mit Julius Patzak, Laurence Dutoit, Roman Hencl und Lois Lavery waren auch die halsbrecherischen Koloraturpartien der übrigen „Interlocutori“ hervorragend bis zufriedenstellend besetzt. Man wünscht sich, dem außergewöhnlichen Werk in einem außergewöhnlichen Rahmen — etwa den Salzburger Festspielen — wiederzubegegnen.

*

Knapp hundert Meter trennen die Bühne der Wiener Staatsoper von jenem Ort, an dem — wie wohl wenig beachtet — eines der bedeutsamsten Ereignisse der diesjährigen Wiener Festwochen in Szene ging: die Uraufführung von Kurzoperndreier junger österreichischer Komponisten. Während das Opernhaus am Ring dem Ideal glanzvoller, aber doch recht gedankenloser Festlichkeit huldigt, wurde in dem kleinen Theaterchen „Am Kärrntner“ das bisher nur ein Kabarett beher-

bergt hatte, eine wichtige Schlacht um das moderne Musiktheater gekämpft — und gewonnen. Zweierlei bewies dieser Abend: Einmal, daß die Grundgesetze der Opernbühne sehr wohl mit den autonomen Regeln der seriellen Musik vereinbar sind; zum anderen, daß alle Unkenrufe über die schöpferische Unfruchtbarkeit der Komponistengeneration nach der „Wiener Schule“ unberechtigt sind. Gewiß sind die drei Erstlingsopern — ihre Autoren sind 22 und 24 Jahre alt — noch mehr Verheißung für die Zukunft als schon „fertige“ Kunstwerke, doch haben sie über die Talentprobe hinaus auch Bedeutung als Bausteine für das Operntheater von morgen.

Mit dem Mut der Jugend haben die drei Komponisten Ivan Eröd, Istvan Zelenka und Ingomar Grünauer ein Problem der seriellen Oper zu lösen versucht. Die eine Klippe der punktuellen Kompositionsmethode ist die Gefahr der Eintönigkeit und Einfarbigkeit, in deren Gefolge Langeweile sich einstellt. Diese Klippe wurde durch die selbstauferlegte Zeitbeschränkung umgangen, die mit einer Viertelstunde Dauer (nur eine Oper dauert ein wenig länger) den Handlungsminiaturen ebenso wie dem Ermüdungsfaktor klug Rechnung trägt. Die zweite Schwierigkeit besteht darin, die bedeutungsferne und unseren Ohren ungewohnte serielle „Konstruktion“ mit den eindeutigen und starken Affekten, wie sie die Opernbühne erfordert, in Einklang zu bringen. Völlige Beziehungslosigkeit des musikalischen zum szenischen Geschehen droht hier als extreme Gefahr von der einen Seite, Vernachlässigung der musikalischen Autonomie zugunsten einer simplen Textausdeutung von der anderen Seite. Daß Eröd, Zelenka und Grünauer kompromißlos jeden Ton ihrer Partituren nach dem selbstgewählten seriellen Gesetz organisiert haben, spricht nicht zuletzt für die harte Schule ihres Kompositionslehrers Karl Schiske; daß diese Partituren aber voll Farbigkeit, in den Temperamenten stark differenziert und voller Bühnenwirksamkeit geraten sind, das beweist die starke Begabung ihrer jugendlichen Schöpfer.

Die ungarische Revolution vom Oktober 1956 hat Österreichs Kulturleben um viele Talente bereichert. Auch Ivan Eröd und Istvan Zelenka sind 1956 nach Österreich gekommen und haben sich seither dem Wesen dieses Landes assimiliert; die Musikstadt Wien zählt sie längst zu ihren Nachwuchskräften. Ivan Eröd hat mit der Vertonung von Federico García Lorcas Einakter „La doncella, el marinero y el estudiante“ ein echtes Buffooperchen geschaffen, in dem sich die Musik ebenso duftig wie südländisch aufgelichtet über den Text legt. Alle tänzerischen Impulse des eher für Marionetten geschriebenen Spiels hebt die Musik ans Licht, eine erstaunliche Vielfalt von Nuancen zwischen gesprochenem und gesungenem Wort zeichnet den vokalen Teil aus.

Ist hier die serielle Konstruktion mit dem Ausdruck naiver Heiterkeit ausgefüllt, so bei Istvan Zelenkas Oper „Ein Zwischenspiel“ mit dem panischen Angstgefühl des drohenden Weltuntergangs. Paul Hernadi hat dem Komponisten eine Szene geschrieben, die sich deutlich auf unsere atombomben-bedrohte Gegenwart bezieht. „Der Wissenschaftler“ fordert, daß „der Arzt“ ihn freigebe, damit er den Strahlentod der Menschheit

verhindern könne. Als der Arzt, unbedingt fortschrittsgläubig und dem Allheilmittel „Ruhe“ verschworen, sich weigert, sucht der Wissenschaftler den Freitod. Daß gerade diese Lösung keine Lösung der erregenden Auseinandersetzung ist, bleibt der einzige Einwand gegen das beklemmend starke Opernwerk Zelenkas. Hier hat die serielle Musik ihr schaurig „natürliches“ Ausdrucksfeld gefunden. Elektronische Klänge verbinden sich den instrumentalischen dabei eher in illustrativer Weise. Des blutjungen Ingomar Grünauer Oper „Nachtrag zum Sündenfall“ macht am meisten den Eindruck des Etüdenhaften. Im selbstverfaßten Text mischt Grünauer Pubertätsmystik mit einer Travestie der Schöpfungsgeschichte à la Cocteau „Taschentheater“. Auch die Komposition wirkt noch wenig ausgeglichen; mit seriellen Mitteln

wird das Modell der „Geschichte vom Soldaten“ und der „Ariadne“ neu montiert. Der Hang zur Kantabilität verleitet Grünauer, die Rolle des „zweiten Weibes“, um das der Zank zwischen Adam und Eva geht, als reine Zerbinetta-Partie zu schreiben.

Der Einrichtung der „Innsbrucker Jugendkulturwoche“ dankt man die Existenz, der „Gesellschaft der Freunde des musikalischen Theaters in Wien“ die vorzügliche Aufführung der drei Kurzopern. Kurt Rapf dirigierte ein jugendliches Musikerensemble, in die Inszenierungen teilten sich Josef Pechotsch, Georg Lhotzky und Franz Eugen Dostal. Unter den Sängern brillierten Marie-Therese Escribano, Anna Christina Reinders und Gale Doss.

Franz Willnauer

Paris

»Der Birnbaum Mutter Elends«

1927 wurde in der Pariser Komischen Oper eine dreiaktige lyrische Fabel von Marcel Delannoy aufgeführt: „Le Poirier de Misère“ – „Der Birnbaum Mutter Elends“. Die Premiere wurde zu einem kleinen Theaterskandal. Delannoy galt damals als ein Pfadfinder der Moderne. 1898 geboren, stand der 29jährige plötzlich im Scheinwerfer der musikalischen Aktualität. Nach neun Vorstellungen wurde das Stück abgesetzt und verschwand gänzlich vom Spielplan. Frankreich kannte damals nicht – und kennt auch heute noch sehr wenig – das System der Abonnenten und Theatergemeinden. Da das frei zahlende Publikum den Saal bei den Vorstellungen des „Birnbaums“ nur teilweise füllte und sogar das gesetzlich vorgeschriebene „Minimum“ der Staatstheater in den Einnahmen nicht erreicht wurde, konnte das Werk nicht weiter gespielt werden. Dreiunddreißig Jahre vergingen, ehe es wieder einmal im Rampenlicht erschien: in der Oper von Lyon, und nun mit großem, einmütigem Erfolg bei Kritik und Publikum.

In dieser langen Zwischenzeit hatte sich Delannoy, wie so manche andere Komponisten seiner Generation, zum Neoklassizisten entwickelt. Die Fortschrittlichen unter den Kritikern und im Publikum distanzierten sich von seinem Schaffen; Delannoy fand sich, besonders seit Ende des zweiten Weltkrieges, den schärfsten Kritiken ausgesetzt, was bei ihm große Bitternis auslöste. Vor der Premiere in Lyon vertraute Delannoy seinen Freunden seine Überzeugung an, seine „Feinde“ würden den „Birnbaum“ gerade so verreißen wie seine in den letzten zwanzig Jahren entstandenen Werke. Es kam aber ganz anders. Legte sich Delannoy noch davon Rechenschaft ab, daß ein jugendlicher „Birnbaum“ in seinem Gesamt-schaffen eine viel größere Bedeutung hatte als seine späteren Werke? Vielleicht nicht ganz; seit der Premiere aber wurde es

ihm von all denen bewiesen, die zum ersten Male seit langer Zeit Gelegenheit hatten, ihn zu loben.

Das Libretto des Birnbaums, von Jean Limozin und André de la Tourrasse ausgezeichnet konzipiert und ausgeführt, fußt auf einer alten mittelalterlichen Legende, einer Reimerzählung, einem sogenannten „fabliau“. Der heilige Dionysius (der erste Pariser Bischof) findet, vom Haß eines ganzen Dorfes verfolgt, bei einem alten, „Misère“ genannten Weib Zuflucht. Zum Dank erfüllt er den Wunsch der Alten, ihrem einzigen Birnbaum die magische Kraft zu geben, mit seinen Ästen alle diejenigen gefangen zu halten, die Birnen stehlen wollen. Da kommt eines Tages der Tod, um Misère – Mutter Elend – zu holen. Sie lädt ihn ein, seinen Durst durch ein paar Birnen vom Baum zu stillen. Der Tod erklettert den Birnbaum, dessen Äste ihn sofort umschlingen und gefangen halten. Jahre vergehen; kein Mensch stirbt mehr, denn der gefangene Tod kann sein Werk nicht mehr erfüllen. Die Welt ist überfüllt von Greisen, Kranken, Gebrechlichen, Dahinsiechenden, die sich nach ihrem Tode, nach ihrer Erlösung sehnen. Die jungen Menschen aber, die Aufkeimenden, die Liebenden, finden in dieser neuen Welt der Unsterblichkeit und des Grauens keinen Platz mehr. Ein einziges Flehen erfüllt nun die Welt, an Mutter Elend gerichtet: „Befreie den Tod, gib ihn uns wieder, auf daß er uns erlöse!“ Unter einer Bedingung gibt Mutter Elend nach: Sie soll die einzige sein, die der Tod auf dieser Welt nie hole. Die Bedingung wird erfüllt, Mutter Elend gibt den Tod frei. Die Welt sieht einem neuen Frühling entgegen; die Jungen, Liebenden können wieder lieben und leben. Jedoch werden schließlich Tod und Elend – dies, der tiefere Sinn des Namens der Alten – für immer das Schicksal der Menschen auf Erden regieren.

Bühnenbild-
Entwurf zu
„Der Birnbaum
Mutter Elends“



Musikalisch ist Delannoy vom Volksmelos ausgegangen, aber nicht darin steckengeblieben. Harmonisch hat er einen kühnen Bogen von den mittelalterlichen Kirchentonarten bis zur Atonalität gespannt, über polytonale Gebilde hinweg. Der Chorsatz spielt im Werk eine wichtige Rolle; und es ist Delannoy gelungen, den Chor als lebendige dramatis persona der überragenden Figur Mutter Elends gegenüberzustellen. Die sagenhafte Atmosphäre ist durchaus gewahrt, aber geradesowenig wie die Handlung bleibt die Musik im Kontemplativen, Langatmigen stecken. Das Werk ist melodisch sehr reich und konzentriert ausgeführt, eine intensive, knapp und dramatisch behandelte Musik, wie man sie zum Beispiel in Milhauds Kurz-

opern und in Honeggers „Antigone“ vorfinden kann. Das Werk wirkt heute, 33 Jahre nach seiner Entstehung, durchaus modern und theatermusikalisch aktuell.

In Lyon hat Delannoys Werk einen erstklassigen jungen Regisseur gefunden: Louis Erlo, in Frankreich als Wagner-Inszenator und Schüler Neu-Bayreuths wirkend, der es aber auch versteht, Werke ganz anderer Art vom Inneren heraus zu erfassen und kongenial zu verwirklichen. Unter der ausgezeichneten musikalischen Leitung von Edmond Carrière sangen und spielten Hélène Bouvier (Mutter Elend), Xavier Depraz (der Tod), Michel Sénéchal (Sankt Dionysius) und der Lyoner Opernchor stilistisch vollendet. **Antoine Goléa**

Paris

Beethoven unter Karajan und Knappertsbusch

Es war die musikalische und die mondäne Sensation: Im Théâtre des Champs Élysées gaben die Berliner Philharmoniker fünf Konzerte; es wurden aufgeführt sämtliche Symphonien und Ouvertüren Beethovens, zusätzlich das Fünfte Klavierkonzert. Es dirigierte Herbert von Karajan.

Der Andrang war außerordentlich. Im Parkett und in den Ehrenlogen saß alles, was in Paris Rang, Namen und Nerzmäntel besitzt; denn seit seiner

Heirat mit einem Pariser Mannequin bedeutet Karajan sogar all denen etwas, denen Beethoven und die Musik im allgemeinen so gut wie nichts bedeuten. Auf den mittleren und billigen Plätzen aber hatten sich die Pariser Sonntagskonzertbesucher eingefunden, für die Beethoven noch immer der Musikgott Nummer eins ist; außerdem auch noch die Schallplattensammler, die unermüdlich, nach der Gesamtaufnahme der Beethovenschen Sym-

phonien durch Weingartner, Furtwängler, Toscanini, Bruno Walter, Klemperer und noch manche andere sich nun auch noch diejenigen Karajans anzuschaffen im Begriffe sind. Man zählt derzeit auf dem französischen Schallplattenmarkt 22 Aufnahmen der Dritten, 28 der Fünften, 27 der Sechsten, 19 der Neunten Symphonie, und fast alle werden gut verkauft. Beethoven ist in Frankreich ein soziologisches Phänomen.

Ich hörte zwei Konzerte: das erste mit der Egmont-ouvertüre, der Vierten und Siebenten, und das letzte mit der Achten und Neunten. Ich verließ das eine wie das andere mit zwiespältigen Gefühlen.

Eines möchte ich vorwegnehmen: Die Berliner Philharmoniker machten einen großartigen Eindruck, vom rein Instrumentalen wie vom Ensemblespiel her betrachtet. Das Pariser Publikum ist an die bekannte Schlamperei der zwar hochbegabten, aber teilweise überarbeiteten und oft nachlässigen Mitglieder der Pariser Orchester nur zu sehr gewohnt. Bei den Berlinern konnte es feststellen, daß der sechzehnte erste Geiger genau so gut, mit genau so viel Hingabe und Bogenlänge spielte wie der Konzertmeister; und auch von den Bläsern, namentlich vom ersten Oboisten, vom ersten Klarinettenisten und den Hornisten wurde es aufs angenehmste überrascht, wo man doch in Frankreich gewohnt ist, die einheimischen Bläser als die besten der Welt zu betrachten.

Natürlich versteht es Karajan im allgemeinen meisterhaft, sich dieses außerordentlichen Ensembles zu bedienen. Im ersten Konzert ganz besonders waren die Klarheit, die Differenziertheit des Spiels, die sehr genaue Abwägung der verschiedenen Spielerebenen gewiß auf Karajans Konto zu buchen. Er erreichte auch, bald von den Streichern, bald von den Bläsern ein federndes, schwebendes Pianissimo und, allgemeiner, eine Schwerelosigkeit des Spiels, die an die Art berühmter italienischer Kammerensembles erinnert. Damit waren aber auch die Grenzen seiner Interpretationskunst der Vierten und der Siebenten gezogen.

Karajan nahm den zwei im ersten Konzert gespielten Symphonien die Tiefe, die seelische Bedeutung. Es war fast unheimlich, wie gründlich er sie dabei „entdeutschte“. Eine solche, sagen wir südländische Auffassung von Werken, deren Klangwerdung durch einen Mann wie Furtwängler noch in Erinnerung aller ist, nahm der Vierten Symphonie nicht allzu viel von ihrer Substanz. Bei der Siebenten aber erschien diese Art um so gefährlicher, als diese Symphonie, oberflächlich betrachtet, der Brillanz und der galoppierenden Virtuosität eines Karajan nur zu leicht verschrieben werden kann. Karajans erster Satz war ziemlich flach; man hatte den Eindruck, als ob er ihn nicht zu den „effektvollen“ zählte. Sein Finale dagegen, in rasendem Tempo, schien ihm nichts anderes zu sein als ein Vorwand zur Aufzeigung seiner und der Orchestermitglieder Arm- und Fingerfertigkeit. Des zweiten Satzes Überschrift „allegretto“ nahm er allzu wörtlich und ließ den Grundrhythmus „Viertel, Achtel, Achtel, Viertel, Viertel“ jedesmal, wenn die Cantilene zu hören war, zu einer kaum hörbaren Begleitungsformel verschrumpfen, was dem Sinn dieser Musik vollkommen entgegengesetzt ist. Die Cantilene selbst ließ er schmachkend italienisch singen, genau so

wie er im Scherzo das Trio-Hornmotiv geschmeidig und elegant aufweichte.

Noch ganz unter dem Eindruck dieser überraschenden Wiedergabe ging ich mehrere Tage später zur Neunten; sie war anders und im allgemeinen viel besser, als ich mir gedacht hatte. Leider wurde der erste Satz wieder merkwürdig farblos und gleichgültig gespielt; hinzu kamen noch Unrichtigkeiten in der Verteilung der Klangintensitäten, die nach der durchwegs gelungenen Abwägung der Klangerebenen in der Siebenten um so befremdender wirkten. Daß der alternde, taube Beethoven vom richtigen Verhältnis zwischen Blech und Streichern keine richtige Vorstellung mehr hatte, ist eine Binsenwahrheit, deren sich ein Dirigent vom Range Karajans nicht nur zufälligerweise bewußt sein dürfte. Im ersten Satz der Neunten ließ er aber immer wieder das von den Geigen gespielte Thema im Dröhnen des Blechs untertauchen. Das Scherzo nahm Karajan in rasender Schnelligkeit, wog aber das übertriebene Tempo durch rhythmische Klarheit und farbigen Nuancenreichtum auf. Die große, angenehme Überraschung kam mit dem langsamen Satz. Da war Karajan auf einmal wie verwandelt, plötzlich ein schwärmerisch singender, reif und tief denkender Mensch und Künstler geworden. Besonders beglückend wirkte seine Wiedergabe des Seitenthemas in D-Dur; der allgemeinen, schlechten Gewohnheit eines übertriebenen Schnellerwerdens entgegengesetzt, ließ Karajan die herrliche Melodie in den zweiten Geigen mit seelischer Hingabe aufblühen. Der ganze langsame Satz stand unter dem glücklichen, richtigen Zeichen eines demütigen, der Musik völlig hingeebenen Verständnisses. Der blendende Virtuose Karajan war hinter einem Stabführer zurückgetreten, der sich in den Dienst des großen, einsamen, alles verbindenden Beethoven begeben hatte. Etwas von dieser geistigen Erhebung blieb auch für das Finale dann noch übrig. Dabei wurde ihm sehr von den vier ausgezeichneten Solisten — Wilma Lipp, Christa Ludwig, Wilhelm Kmennt und, an aller Spitze stehend, Gottlob Frick — und den Pariser, deutsch singenden Chören der Elisabeth Brasseur geholfen. So endete dieser Beethovenzyklus doch noch in einem authentisch Beethovenschen Ton.

*

Wenige Tage, nachdem Karajan seinen Beethovenzyklus in Paris im Théâtre des Champs Elysées beendet hatte, dirigierte Knappertsbusch zwei Aufführungen von „Fidelio“ in der Großen Oper.

Vor allem fielen die Zeitmaße Knappertsbuschs auf. Sie waren stets aller Hetze entgegengesetzt; sie gaben einem Werk wie „Fidelio“ seine ganze Wucht, sein volles Gewicht. Knappertsbusch dirigierte eine Oper, mußte also mit Sängern rechnen, und dies nach einer einzigen Gesamtprobe. Es gelang ihm aber restlos, das ganze Personal seinem eigenen, großen, schweren Stil sozusagen einzuverleiben. In den Hauptrollen hörte man Gre Browenstijn als Fidelio, Hans Beirer, überraschend gut als Florestan, Josef Greindl als ausgezeichneten Rocco und als Marzelline die stimmlich recht ungleichmäßige Friederike Sailer. Von französischer Seite waren deutsch singend hinzugetreten: René Bianco als Pizarro und Gérard Serkoyan als Minister. Letzterer verdient besonderes Lob für

das gesangliche und menschliche Relief, das er der Figur des Ministers zu geben wußte.

Einer der Höhepunkte des Abends war natürlich die Wiedergabe der Dritten Leonore-Ouvertüre, traditionsgemäß vor dem letzten Bild. Das Pariser Opernorchester spielte genau so gut wie die Berliner Philharmonie unter Karajan; die Breite des melodischen Flusses, die Wucht und auch wieder die Bedachtsamkeit der Akzente waren beispielhaft; und nicht zuletzt beruhigend für alle die, die Knappertsbusch auch dirigieren sahen, und

nicht nur hörten, war seine Zeichengebung: präzise, sparsam, exakt, handwerklich, auf das Notwendigste beschränkt. Dazwischen aber, immer wieder, die Beweglichkeit des Kopfes, der Blick, der jeden Augenblick den richtigen Musiker streifte, und die stumme Art, einem jeden ein Geheimnis von weitem zuzuflüstern. Die Kunst, Beethoven zum Erklären zu bringen, indem man mit den Musikern vertrauensvoll konversiert: Das ist die Kunst des großen, bescheidenen Knappertsbusch.

Antoine Goléa

Schaffhausen

Internationales Bach-Fest

Die Frage: Warum Internationales Bach-Fest in Schaffhausen? ist oft gestellt worden. Sie zu beantworten, ist nicht einfach. Die Kleinstadt mit rund 30 000 Einwohnern über dem Rheinfall hatte bis zum zweiten Weltkrieg nicht mehr Beziehungen zu Johann Sebastian als manch andere. Doch unmittelbar nach dem Waffenstillstand begannen sich Kräfte zu regen und zur Sammlung aufzurufen. An ihrer Spitze Stadtpräsident Walther Bringolf, ein unternehmender Mann, allem Kulturellen aufgeschlossen. Sodann der Chordirigent Walther Reinhart in Zürich und Winterthur, der vor nicht langem verstorbene Organist und Konservatoriumsdirektor Karl Matthaei in Winterthur sowie der damalige Schaffhausener Musikdirektor Oskar Disler. Sie alle trafen sich in der Verehrung für den großen Thomaskantor und waren davon überzeugt, daß die internationale Gesellschaft, die sich zuvor in seinen Dienst gestellt hatte, im darniederliegenden, zweigeteilten Deutschland so bald nicht wieder auferstehen werde. Darum gründeten sie die neue Internationale Bach-Gesellschaft mit Sitz in Schaffhausen. An ihrer Spitze steht Albert Schweitzer als Ehrenpräsident, und es gehören neben manch anderen ihrem Vorstand Ernest Ansermet, Wilhelm Backhaus, Benjamin Britten, Wilibald Gurlitt und Bruno Walter an. Die Geschäfte in Gang hält ein siebenköpfiger Ausschuß mit Hans Müller-Lüdi, Schaffhausen, als Vorsitzendem.

Daß die Leitung der Gesellschaft eines Tages nach Deutschland, Bachs Heimat, verlegt werden muß, steht außer Frage. Außer Frage aber auch, daß das initiativ Schaffhausen sich in einer Notzeit unvergängliche Verdienste um Johann Sebastian Bach erworben hat. Im damals noch in zwei Lager gespaltenen Europa hätte ein Aufruf aus Deutschland zwar zu einer nationalen, doch niemals zu einer internationalen Vereinigung führen können. Die Aufforderung aus der neutralen Schweiz dagegen hat einen guten, wenngleich nicht umfassenden Widerhall gefunden. Doch das ist im Augenblick nicht einmal so wichtig. Entscheidend bleibt, daß überhaupt eine feste Organisation besteht, wobei

freilich nicht darüber hinwegzusehen ist, daß weder die Schweiz im allgemeinen, noch Schaffhausen im besonderen eine Bach-Tradition besitzen.

Ob weiterhin Zentrum der Internationalen Bach-Gesellschaft oder nicht, eines darf man als gewiß hinnehmen: daß Schaffhausen an seinen Bach-Festen festhalten wird. Mit dieser Überzeugung hat man nach den Tagen vom 22. bis 29. Mai die Stadt verlassen. Es war das sechste Fest innerhalb von anderthalb Jahrzehnten, und es hatte eine mindestens ebenso große Nachfrage gefunden wie irgendeines seiner Vorgänger. Glückliche Umstände verschiedener Natur haben jeweils daran Anteil. Da ist zunächst die Atmosphäre der Stadt. Schaffhausen ist noch immer eine schön geschlossene Siedlung von apertem Reiz; mit gut erhaltenen Straßenzügen, hübschen Plätzen und lauschigen Winkeln. Sie birgt außergewöhnliche Kunstdenkmäler im schon lange wiederhergestellten, in ein reiches Museum verwandelten Kloster zu Allerheiligen sowie dem mit ihm unmittelbar verbundenen, jüngst restaurierten Münster, einem großen romanischen Kirchenbau von erhabener Strenge. Und da ist ferner die Begeisterung der Bevölkerung dieser Stadt, die sich bereit findet, das eine Mal eine Kunstausstellung von umfassender Bedeutung zu organisieren oder eben, unter sehr aktiver Anteilnahme, ein internationales Bach-Fest durchzuführen.

Durchzuführen und in doppeltem Sinne zu alimentieren, indem sie das finanzielle Wagnis eingeht und zugleich den Hauptteil der Besucher stellt. Der Zuzug aus der Nachbarschaft ist rege, der aus der Ferne bemerkenswert; aber es sind vor allem die Einwohner der Stadt, die das Münster mit nahezu 2000 und die Kirche St. Johann mit weit über 2000 Sitzplätzen füllen.

Nicht einmal, zweimal, sondern viele Male. Von insgesamt vierzehn Veranstaltungen, darunter zwei feierlichen Gottesdiensten und einer Ausfahrt zur barocken Klosterkirche Rheinau, zählten neun zum eigentlichen Generalprogramm. Sie wurden dreigeteilt: Kammermusikalisches gab es im ebenfalls neu errichteten Theater zu hören; Kammerorche-

ster- und Orgelmusik im Münster; Chorgesang in der Johanneskirche. Die großen Chordarbietungen bildeten die Schwerpunkte: Am ersten Sonntag wurden Kantaten unter Walther Reinhart von seinen Zürcher und Winterthurer Chören gesungen; am Auffahrtstag Kantaten und das Magnificat unter Johannes Zentner von seinen Schaffhauser Chören, am zweiten Sonntag, wieder mit Reinhart an der Spitze, die Hohe Messe in h-Moll, die allerdings der nicht zu überhörenden Mängel der Chorleistungen wegen nicht zum erhofften Höhepunkt wurde. Das tüchtige Winterthurer Stadtorchester stand zur Verfügung, und das Solistenquartett Maria Stader, Lore Fischer, Ernst Häfliger und Hermann Schey bewährte sich vortrefflich. Mit Brandenburgischen Konzerten und verwandten Werken begeisterte zweimal das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger, und ebenfalls im Münster bot der Frankfurter Organist

Helmuth Walcha einen vielseitigen Orgelabend. Bei einem Kammermusikabend im Theater wies der dänische Geiger Emil Telmányi seinen Rundbogen vor, während ein Klavierabend von Rosalyn Tureck, London, und eine Cembalomatinée von Germaine Vaucher-Clerc, Genf, zu Vergleichen reizten.

Im Kreuzsaal des Museums zu Allerheiligen aber war eine Ausstellung originaler Musikhandschriften von Johann Sebastian Bach aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek zu sehen mit den Partituren der Johannespassion und der h-Moll-Messe als Prunkstücken und mit einer Fülle weiterer Kostbarkeiten. Der Einblick in diese eigenartige Welt, die nicht bloß J. S. Bach selber, sondern auch seine Familie einschloß, gehörte zum Wesentlichsten, was man vom VI. Internationalen Bach-Fest mit nach Hause trug.

Hans Ehinger

La Chaux-de-Fonds

Schweizerisches Tonkünstlerfest — Schweizerischer Tonkünstlerverein

Ein schweizerisches Tonkünstlerfest hat stattgefunden. Es war das 61. in ununterbrochener Reihe seit 1900; selbst die beiden Weltkriege brachten keinen Stillstand. Zuvor war man in Luzern und in Winterthur zu Gast gewesen. Da wurde es höchste Zeit, wieder in der französischen Schweiz Einkehr zu halten. La Chaux-de-Fonds, hoch oben im neuenburgischen Jura, berühmt einst als größtes Dorf der Welt, berühmt noch immer als Uhrenmetropole, hatte eingeladen. Eine schwache Hundertschaft hatte dem Rufe Folge geleistet und echt welsche Gastfreundschaft genossen. In zentraler gelegenen Orten sind es meist zwei- oder dreimal so viele Besucher. Doch die Kleinheit des Kreises, die Geschlossenheit des Ortes fördern den einen Hauptzweck, die Pflege der Geselligkeit.

Der andere ist das Anhören neuer Werke. Die aus dem Vorstand und der Mitgliedschaft bestellte Jury hat es nicht völlig in der Hand, das Programm der Konzerte nach Belieben zu gestalten. Es gilt, auf die Einsendungen der Komponisten abzustellen und auf die Gegebenheiten des Festortes Rücksicht zu nehmen. Und Entdeckungen stellen sich nicht immer ein. Es gab keine zu machen über das Wochenende vom 21./22. Mai; es gab, wie berichtet wird, einige Enttäuschungen und verschiedene Bestätigungen im Orchester- und Chorkonzert vom Samstagabend und im Kammermusikkonzert vom Sonntagvormittag. Wie üblich wurde Verstorbener ehrend gedacht: Jean Binets (1893–1960) mit seinem „Psaume 107“, Raffaele d’Alessandros (1911–1959) mit seiner Sonate op. 67 für Oboe und Klavier. Im weiteren vernahm man Werke von Rudolf Moser, Oswald Jaeggi, Paul Mathey, Bernard Reichel, Erich Szé-

kely, Samuel Ducommun und Jean-Frédéric Perrenoud im einen, von Martin Wendel, Hermann Haller, Caspar Diethelm, Hans Haug und Ernst Pfiffner im andern Konzert.

Ist so die Musik allem Anschein nach nicht zum Ereignis geworden, so wird man das Tonkünstlerfest 1960 dennoch in Erinnerung behalten: des Präsidentenwechsels wegen. Noch jeder der jeweiligen Vorsitzenden des STV hat Spuren hinterlassen. Denn er ist nicht bloß der Erste eines Vereins, er ist weitgehend der Repräsentant der gesamten schweizerischen Musik. Die oberste Landesbehörde, der Bundesrat, delegiert ihn dahin und dorthin, wie er dem STV überhaupt eine Reihe von Aufgaben anvertraut, die in anderen Staaten von den Behörden betreut werden. Um so erstaunlicher, daß die Bundessubvention noch immer erst zwei Drittel der unbedingt nötigen hunderttausend Franken beträgt, während Millionen in die Kassen einflußreicherer (freilich nicht kultureller) Verbände fließen. Vor fünf Jahren hat der Genfer Dirigent und Konservatoriumsdirektor Samuel Baud-Bovy das Präsidium von Paul Sacher übernommen und es nunmehr an den Zürcher Komponisten und Konservatoriumslehrer Paul Müller weitergegeben. Der Berner Komponist Rolf Looser und sein Lausanner Kollege Julien François Zbinden, Leiter der Abteilung Musik des Radiostudios Lausanne, treten neu dem Vorstand bei. Das nächste Tonkünstlerfest wird in Solothurn stattfinden, und für 1962 liegt bereits eine Einladung aus Vevey vor.

Neben manch anderem erfuhr man ferner, daß Werke von Vertretern der jüngsten Generation, Jacques Wildberger, Klaus Huber und Rudolf Kel-

terbörn, im Herbst auf einer Schallplatte herauskommen werden. Das erinnert an ein Unternehmen des STV, das sich vortrefflich bewährt hat. Als sich nach dem Kriegsende 1945 eine neue Ära abzuzeichnen begann, stand er bereit, eine ganze Reihe von Schallplatten mit schweizerischer Musik herauszugeben: aus der Überlegung heraus, daß sich ein Stück besser abhört als liest, daß das Abspielen das Einstudieren wesentlich erleichtert. Nahezu fünfzig Platten wurden 1945/49 mit der alten Aufnahmetechnik hergestellt. Beim Aufkommen der Langspielplatte galt es sich umzustellen. Die zweite Serie, die mehrheitlich unter der Marke von Weltfirmen, darunter verschiedenen deutschen, herausgegeben wird, ist bereits weit gediehen. In einem jüngst erschienenen Verzeichnis „Schweizer Komponisten auf Schallplatten“ finden sich rund fünfzig Komponistennamen. Arthur Honegger, um den sich der Schweizer Berufsverband kaum zu kümmern brauchte, weil sich die Firmen um ihn rissen, steht bei etwa siebzig Platten mit Abstand an der Spitze; ein großer Teil seiner Hauptwerke ist erhältlich, manche in mehreren Fassungen, „Pacific 231“ beispielsweise in fünf, das „Concerto da Camera“ in vier, „König David“ in drei. Aber auch Othmar Schoeck und Frank Martin begegnet man häufig, desgleichen dem immer seinen eigenen Weg gehenden Armin Schibler. Daß für die Jüngsten etwas geschieht, wurde bereits erwähnt. Doch noch

fehlen manche, so daß man feststellen kann, das Unternehmen befinde sich auf guter Bahn, sei aber noch längst nicht am Ziel. Die Platten stehen selbstverständlich allen Interessenten, Konzertunternehmern, Rundfunkstellen, Dirigenten und anderen Interpreten zur Verfügung.

Der Schweizerische Tonkünstlerverein vernachlässigt aber auch andere Gebiete nicht. Er hat zu seinen Jubiläen 1925 und 1950 umfangreiche Festschriften herausgegeben und vor ein paar Jahren in verschiedenen Sprachen eine Werbschrift „40 Schweizer Komponisten der Gegenwart“ herausgebracht. Das 1939 auf die Schweizerische Landesausstellung in Zürich hin verfaßte, nun aber überalterte „Schweizer Musiker-Lexikon“ soll unter Leitung von Dr. Willi Schuh zur nächsten Landesausstellung, 1964 in Lausanne, eine Neuauflage erleben. An all diesen Unternehmen ist das vor rund zwanzig Jahren begründete Zentralarchiv Schweizerischer Tonkunst in Zürich beteiligt, eine Tochtergesellschaft der SUISA, der von Dr. Adolf Streuli geleiteten Schweizerischen Gesellschaft der Urheber und Verleger.

Die Schweizer sind sich der Kleinheit ihres Landes bewußt; sie wissen, daß sie im „internationalen Konzert“ — nicht bloß dem mit Musik übrigen — nur gehört werden, wenn sie sich auf sinnvolle Weise bemerkbar machen. An Anstrengungen dazu fehlt es, wie hier zu zeigen versucht wurde, bestimmt nicht.

Hans Ehinger

Helsinki

Nachdenkliches zum Sibeliusfest

Das alljährlich stattfindende (zehnte) Sibeliusfest ist zu Ende. Die überragende Rolle, die der Meister in Finnlands Musikleben gespielt hat und noch spielt, und die Riesendimensionen der Veranstaltungen verlangen eine eingehendere Würdigung. Veranstaltungen dieser Art, wie sie auch in anderen Ländern vorzukommen pflegen, haben leicht die Tendenz, ins Kommerzielle auszuarten und zum typischen „Musikbetrieb“ zu werden — übrigens ein Ausdruck, der in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen und für dessen bittere Ironie ein Verständnis heute kaum noch vorhanden zu sein scheint.

Von dieser Tendenz sind die finnischen Festspiele stets frei gewesen. Gewiß mögen die Veranstalter einst auch eine Hebung des Fremdenverkehrs mit ins Auge gefaßt haben. Eine solche ist jedenfalls nie erreicht worden: Die Zahl der ausländischen Besucher war und ist ganz unbedeutend. Die Schwierigkeiten, die aus diesem Grund und anderen Gründen bei Deckung der hohen Kosten entstehen, sollen unten etwas näher beleuchtet werden. Wenn die Sibeliusfeste trotzdem zu einem integrierenden Bestandteil des hiesigen Musik-

lebens geworden sind, so ist dies nur zum Teil auf den Wunsch zurückzuführen, den großen Musiker zu feiern und sein Andenken in der hiesigen musikalischen Welt fortleben zu lassen. Diese wäre ganz unnötig, weil die wichtigeren Werke von J. Sibelius ohnedies in der regulären Konzertsaison aufgeführt werden.

Die eigentliche Grundlage der Feste ist eher politischer Natur: ein sicherlich nur halbbewußter Akt der nationalen Selbstbehauptung. Es hätte wenig Sinn, dieses Thema breiter zu behandeln. Es genügt, festzustellen, daß Finnland durch zwei unglückliche Kriege, wenn nicht de jure so doch de facto, in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis zum östlichen Nachbarn geraten ist. Von diesem Standpunkte betrachtet, sind die Sibeliusfeste nicht anders zu beurteilen als die eben erfolgte Enthüllung des Denkmals des Marschalls Mannerheim, der die finnischen Freiwilligen 1918 und das finnische Heer in den letzten zwei Kriegen führte. Wenn die Sibeliusfeste trotzdem auf eine gewisse, bisher kaum ans Tageslicht getretene Kritik in Finnland gestoßen sind, so bezieht sich diese nicht auf die Feste selbst, sondern ausschließlich auf das

„Wie“ ihrer Durchführung. Die Feste haben im verstrichenen Jahrzehnt manche Metamorphosen durchgemacht, die nicht alle glücklich waren. Anfangs waren sie mehr oder weniger nur den Werken von J. Sibelius gewidmet, dann griff man zu den Kompositionen anderer Finnen, um schließlich die nationale Abgrenzung ganz fallenzulassen und damit einer musikalischen „Inflation“ bedenklichen Ausmaßes Tür und Tor zu öffnen: mit dem Resultat, daß das Fest 1959 zwölf und 1960 elf Tage in Anspruch nahm. Daß Sibelius im Mittelpunkt der Programme stehen mußte, ist selbstverständlich. Nimmt man die Programme von 1959 und 1960 zur Hand, dann sieht man, daß die sieben Symphonien, das Quartett „Voces intimae“ und das Violinkonzert sozusagen den eisernen Bestand darstellten, während die symphonischen Dichtungen 1960 stark zurücktraten, um kleineren Werken des Meisters (Liedern, Geigenkompositionen usw.) Platz zu machen – eine Entwicklung, die bedauerlich ist, da diese nicht die Bedeutung der symphonischen Dichtungen haben und die Solisten häufig – besonders in diesem Jahre – die nötige Vertiefung in die Gedankenwelt des Meisters vermissen ließen.

Bei der Auswahl der Werke anderer Meister haben die Veranstalter eine besonders unglückliche Hand gezeigt. Von einer konsequenten Planung ist nichts zu bemerken und dem Zufall sowie den Wünschen der Ausübenden wurde der denkbar weiteste Spielraum gewährt. So war das Konzertpublikum in Helsinki, das Ende Mai meist stark erschöpft ist, einem musikalischen Trommelfeuer ausgesetzt. Man vergesse nicht, daß Helsinki nur etwa 400 000 Einwohner hat, aber über eine Oper und – wenn man von kleineren Orchesterensembles absieht – über zwei große Orchester verfügt, die in der Saison jeden Dienstag und Freitag zu hören sind. Auch die Zahl der Solistenkonzerte, Kammermusikabende, ist in Helsinki erheblich größer als in den mittelgroßen Städten Deutschlands. Auf Konzertbesucher aus der Provinz ist in Helsinki infolge der großen Entfernungen nur wenig zu rechnen. Die an und für sich schon schwierige Situation erfuhr im Falle des Sibeliusfestes 1960 noch eine weitere wesentliche Verschärfung durch eine musikalische Festwoche in Turku, der zweitgrößten Stadt des Landes, die völlig unverständlicherweise mit dem Sibeliusfest in Helsinki zeitlich zusammenfiel. Die Folge dieser Verhältnisse ist ein Dauerdefizit, der vom Staate und der Stadt Helsinki gedeckt werden muß – eine Erscheinung, die bei der Armut des Landes zu starken Bedenken Anlaß gibt. Es unterliegt daher kaum einem Zweifel, daß die Frage der sehr kostspieligen Beteiligung festengasierter ausländischer großer Orchester und Solisten eine Überprüfung verlangt.

Wir hörten im Rahmen der Sibeliusfeste in den letzten sechs Jahren:

- 1955 Das Philadelphia-Orchester unter Ormandy
- 1956 Das BBC-Orchester unter M. Sargent
- 1957 Das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter E. van Beinum
- 1958 Das Dänische Radio-Symphonie-Orchester unter Th. Jensen
- 1959 Das Stockholmer Symphonie-Orchester unter H. Schmidt-Isserstedt
- 1960 Die Bamberger Symphoniker unter Heinz Wallberg.

Alle vermittelten einen hohen Kunstgenuß, doch werden die enormen Kosten dadurch kaum wettgemacht. Der technischen und tonlichen Überlegenheit der Gäste ist die Tatsache gegenüberzustellen, daß die bodenständigen einheimischen Vereinigungen mit den Symphonien und Tondichtungen von J. Sibelius sehr gut fertig werden, wenn auch Spitzenleistungen, wie die Wiedergabe der Zweiten Symphonie durch die Bamberger, von den einheimischen Orchestern nicht erwartet werden können. (Die Interpretation der 5. Symphonie durch die Bamberger stieß übrigens auf starke Kritik, ja Ablehnung.)

Der Fall der ausländischen Solisten und Kammermusiker liegt erheblich einfacher. Wenn man im Zusammenhang mit den Sibeliusfesten von Solisten spricht, dann denkt man natürlich in erster Linie an den Interpreten des Violinkonzertes, das wohl eines der besten, vielleicht das beste nach Brahms ist. Wir hatten hier im Rahmen der Feste und außerhalb derselben Gelegenheit, eine ganze Reihe von Geigern mit Weltruf oder zum mindesten europäischem Ruf zu hören. Es zeigte sich, daß die finnische Geigerin Anja Ignatius mit den größten in Wettbewerb treten konnte. David Oistrach und Isaak Stern waren technisch und tonlich vielleicht noch vollkommener, doch zeigte Anja Ignatius, die dem Meister in enger Freundschaft verbunden war und seine Intentionen besser kennt als irgendein anderer lebender Violinist, bei ihrer Interpretation eine Tiefe, die einzig ist. Der Solist des laufenden Jahres, Endre Wolf, geboren in Ungarn, vormals Konzertmeister in Schweden und jetzt Professor am Konservatorium von Manchester, gab eine stilgerechte Interpretation, ohne seine oben erwähnten drei Vorgänger erreichen zu können. Dies Konzert ist nicht jedermanns Sache: Die Wiedergabe J. Menuhins 1955 gefiel hier überhaupt nicht. Auch das von Anja Ignatius geführte Helsinki-Quartett braucht keine Vergleiche mit den besten Europas zu scheuen.

Sollte man deswegen auf die ausländischen Musiker ganz Verzicht leisten? Keineswegs, denn diese finden – wie die Erfahrung lehrt – auch ohne Sibeliusfeste ihren Weg in dieses Land, und zwar ohne daß dadurch die sehr beschränkten öffentlichen Mittel in Anspruch genommen werden müssen. So hörten wir hier außerhalb des Rahmens der Sibeliusfeste die Wiener Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, zuletzt die New Yorker Philharmonie und eine lange Reihe großer Solisten, die von Stockholm aus oder auf dem Wege von und nach Rußland Finnland besuchten.

Zusammenfassend halte ich es mit vielen für wünschenswert, daß die Sibeliusfeste mehr den Mitteln Finnlands angepaßt werden. Eine weise Beschränkung auf vielleicht drei bis vier Tage unter ausschließlicher oder zum mindesten völlig dominierender Beteiligung finnischer Kräfte wäre dringend anzuraten. Endlich sollte man sich in der Hauptsache auf die Werke von Sibelius konzentrieren und andere finnische Komponisten nur dann zu Worte kommen lassen, wenn ihre Werke mehr als lokale Bedeutung haben. Das ist schon darum erforderlich, weil die Konzerte der Sibeliusfeste über den Rundfunk in zahlreichen Ländern der Welt gehört werden. Beschränkungen der skizzierten Art täten dem Ansehen des großen finnischen Komponisten keinerlei Abbruch.

Neue Musik

Unter der Leitung des 33jährigen Komponisten Juan Hidalgo hat sich die spanische Avantgarde zu einer Gruppe „Música abierta“ zusammenschlossen, die ähnlich wie der Pariser „Domaine musical“ und die Mailänder „Incontri“ die neuesten Tendenzen der Musik verfolgen will. „Música abierta“ hat sich das Ziel gesetzt, die Werke der zeitgenössischen spanischen Komponisten bekanntzumachen und zu verbreiten, welche sich einer modernen, lebendigen Technik bedienen. In ihren Programmen werden auch die ausländischen Komponisten vertreten sein, die heute in der neuen Musik führend sind. Kompositionsseminare für serielle und experimentelle Musik sind ebenfalls geplant worden. Dieses Programm wird durch eine musikologische Tätigkeit ergänzt, mit dem Zweck, die von den Spaniern selbst vernachlässigten Meisterwerke der nationalen Musik zu propagieren. Zentren dieser Tätigkeit werden zunächst Barcelona und Madrid sein. Die Gruppe gab ihr erstes Konzert in Barcelona mit fünf Uraufführungen von Joaquín Homs, José Cercós, Luis de Pablo, Juan Hidalgo und J. M. Mestres Quadreny. Mit

Ausnahme des 1906 geborenen, auf Schönberg fußenden Homs ist es die Generation der Dreißigjährigen, die nun beginnt, sich mit den Problemen der seriellen Komposition auseinanderzusetzen. Dies ist bemerkenswert, weil die meisten jungen Komponisten Spaniens keine Möglichkeiten haben, im Ausland zu studieren und darum oft Autodidakten sind. Trotzdem verraten beispielsweise die Kompositionen de Pablos eine genaue Kenntnis der Kompositionstechnik Schönbergs und Weberns sowie deren Weiterführung durch Boulez, Nono und Stockhausen. Juan Hidalgo, der Leiter der Gruppe, hat allerdings seine Ausbildung im Ausland erhalten, wobei er so verschiedenartige Schulen wie die Nadia Boulangers in Paris, Bruno Maderna in Mailand und schließlich John Cages in Amerika absolvierte. Kompositionen von Hidalgo sind auch auf den Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik aufgeführt worden. Leitender Interpret dieser neuen spanischen Musik ist Jacques Bodmer, der Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters Barcelona.

Hr

Puerto Rico

Das Casals-Musikfest 1960

Das vierte Casals-Musikfest auf der Antilleninsel Puerto Rico bestand aus 12 Konzerten und fand vom 3. bis 22. Juni im Universitäts-Theater in Rio Piedras bei San Juan unter der Leitung von Pablo Casals statt, und wieder war der vielseitige Dirigent und Violinist Alexander Schneider sein unermüdlicher Helfer. Als sehr beachtliche Gastdirigenten überzeugten der Argentinier Juan José Castro und (in Brahms' Deutschem Requiem) Hugh Ross. Das Programm reichte in diesem Jahr von den Italienern Frescobaldi, Corelli, A. und D. Scarlatti, Vivaldi und dem Franzosen Rameau über J. S. Bach, Händel, C. Phil. Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn bis Brahms und Dvořák.

Ob Casals nun Haydn oder Dvořák interpretierte und Alexander Schneider Vivaldi oder Schuberts C-Dur-Symphonie, — die Frische und Erlebnistiefe, mit der sie jedes Werk durchdringen, das nie Routinehafte, das glänzende Niveau aller Darbietungen und die besondere Weihe, die über jedem Casals-Musikfest schwebt, machen es fast unmöglich, einzelne Höhepunkte herauszugreifen. Man

mußte Brahms' Quartett Nr. 3 mit Casals, Schneider, Mieczysław Horszowski (Piano), Walter Trampler (Viola) nennen; den unbestrittenen König des Cellos Pablo Casals in Dvořáks Cello-Konzert; Andres Segovia, den Souverän der klassischen Gitarre (in den alten Italienern, Bach, Haydn); Mozart-Konzerte für Klavier (Wilhelm Kempff, Horszowski) und Violine (Christian Ferras, Schneider); Nicanor Zabaletas Kunst der Harfe und John Wummers Flötenspiel in Mozarts Konzert für beide Instrumente; Haydns „Sieben letzte Worte“ unter Schneider; die Leistungen des tatsächlich einzigartigen Festival-Orchesters; den Gesang der Altistin Maureen Forrester (in Scarlatti und Brahms' Alt-Rhapsodie), der portorikanischen Sopranistinnen Graciela Rivera (Händel und Mozart) und Maria Esther Robles (im Deutschen Requiem), des Tenors Leopold Simoneau (Rameau und Mozart), des Baritons und Chordirektors Fagge Springmann (im Deutschen Requiem) — und vieles mehr.

Aus dem Programm von 1959 hatte Casals nur den Abschluß beibehalten: Grandios dirigierte er



Der 84jährige Pablo Casals in Puerto Rico

wieder Beethovens Fantasie in c-Moll für Piano, Chor und Orchester, diesmal indes mit dem feinsinnig-brillanten Mieczyslaw Horszowski (Piano) und dem vorzüglichen Chor der Universität von Maryland. Danach ließ er als traditionellen Ausklang seiner Musikfeste das alt-katalanische „Lied der Vögel“ ergreifend auf dem Cello ertönen ... Nie verfehlt seine künstlerisch-menschliche Größe Musiker und Publikum zu begeistern.

Pablo Casals und Alexander Schneider sind Orchester-Erzieher. Und so nimmt es nicht wunder, daß man Puerto Ricos junges, von Casals mit Hilfe Schneiders geschaffenes und geleitetes Symphonie-Orchester bereits als eines der besten in Amerika bezeichnet. Es setzt sich hauptsächlich aus portorikanischen Musikern zusammen; das Festival-Orchester dagegen aus Nordamerikanern, Portorikanern und Angehörigen anderer Nationalitäten. Das Symphonie-Orchester von Puerto Rico konzertiert in der Wintersaison (meist mit portorikanischen Solisten, darunter der Cellistin Marta Casals, der Schülerin und Gattin Don Pablos) in mehreren Städten des Landes. Eine weitere Schöpfung Casals' stellt das neue Konservatorium von Puerto Rico dar, dessen Haupt er ist und in dessen Lehrkörper Juan José Castro eine führende Position erhielt. Mit der Violin-Abteilung wurde der Virtuose José Figueroa betraut, das prominente Mitglied einer angesehenen portorikanischen Musikerfamilie und einer der Violinisten des Festival-Orchesters; mit der Klavier-Abteilung Professor Dr. Jesus Maria Sanromá, Puerto Ricos international gefeierter Pianist, ein Schüler Cortots und Schnabels, der auch den Lehrstuhl für Musik an der Universität von Puerto Rico innehat und dem Staatlichen Kulturinstitut angehört, das Konzerte erstrangiger Musiker selbst in kleineren Orten veranstaltet. Professor Sanromá ist ein eifriger Förderer portorikanischer Komponisten.

Die Verbundenheit mit dem Erbe der Alten Welt, die Musikliebe des Volkes mit seinen bodenständigen Liedern und Tänzen, der materielle und kulturelle Aufschwung unter Gouverneur Luis Muñoz Marín, vornehmlich aber das Wirken von Pablo Casals haben das autonome Puerto Rico zu einem bedeutenden Musikzentrum gemacht, in dem sich die USA und Lateinamerika begegnen.

Peter Bloch

Fernseher

Die Fernsehoper

Mit Verdis „Die Macht des Schicksals“ brachte der WDR seine erste „richtige“ Operninszenierung. Nach den mancherlei raffinierten und einfältigen Opernversuchen des Deutschen Fernsehens sah man hier den ersten richtigen, den ersten künstlerisch konsequenten Schritt zu einem Fernseh-Opern-Stil getan. Man wurde nicht sofort gewonnen. Die Ansage einer zweieinhalbstündigen pausenlosen Aufführung weckte Bedenken, die offenbar unbedachte Aufeinanderfolge der Eurovisionsfanfaren und der ersten Verdi-Takte forderte den Widerspruch heraus. Unwillig las man während dieser ersten Takte die Titelschriften. Aber dann kam — ohne die nachkomponierte Ouvertüre — gleich das erste Bild und mit ihm ein packendes musikdramatisches Spiel. Großartige sängerische

Gestaltungen erschienen durch die nahe Aufnahme in ihrer Wirkung potenziert. Gerda Scheyer (Leonore) und Jess Thomas (Alvaro) widerlegten die durch viele Wiederholungen nicht überzeugendere Behauptung, Sängern könne man nicht zuschauen. Was hier unter Mario Rossis befeuernder Leitung gesungen wurde, war durchweg von innerer Dramatik erfüllt, und auf diese innere Dramatik hatten Regie und Kameraführung ihre besondere Aufmerksamkeit gerichtet.

In großen Zügen ließ die Aufführung den äußeren Vorgang abrollen, auf einige beiläufige Partien verzichtend, doch keineswegs auf die lebhaften, bunten Kontraste, in denen Verdi die Tragödie von der blinden, vernichtenden Macht des Schicksals mit heiteren und bunten Episoden unterbricht

„Die Macht
des Schicksals“



und aufstaut. Doch immer wieder suchten die Kameras die individuellen Impulse, die das Spiel trugen, suchten sie im Gesicht des seine Gefühle ringend ausströmenden Menschen auf. In der pausenlosen Folge der neun also auf den Menschen konzentrierten und eben darum nicht loslassenden Bilder gewann die Aufführung den erstrebten Balladenton. Karl O. Koch ist damit ein Vorstoß zu einem sowohl dem Werk Verdis als auch dem Werkzeug Fernsehen gerecht werdenden Stil gelungen, vergleichbar etwa dem, mit dem Fritz Umgelter (gleichfalls für den WDR) den Fernsehroman als eine neue Form geschaffen hat. Unter Kochs

Helfern ist vorweg zu nennen Mario Rossi, der als Dirigent zugleich Verdis Anwalt und Bürge war. Für die entscheidend wichtige Kameraarbeit trug Walther H. Schmitt die Verantwortung. Hein Heckroth baute aus Rohrelementen Szenarien, die sich vor der Kamera zu schönen Bildern schlossen, auf die paar Spielzeuglandschaften, die gelegentlich Arientexte illustrierten, hätte man allerdings verzichten können. Über den Gesamteindruck läßt sich kaum Lobenderes sagen, als daß man während der zweieinhalb pausenlosen Stunden nicht müde wurde, zu hören und zu sehen.

Alfred Brasch

Jazz

Louis Armstrong

Zu seinem 60. Geburtstag

Satchmo nennen ihn seine Freunde; trüge er nicht diesen Spitz- oder Kosenamen seit seiner Jugend, sie hätten wahrscheinlich einen anderen erfunden. Denn der Name Louis Armstrong ist ihnen längst entglitten, ist längst zum legendären Begriff geworden. Für alle, ob sie ihn kennen oder nicht, ob sie den Jazz lieben oder verdammen, ist Louis Armstrong der Inbegriff dessen, was die Musik der Farbigen darstellen kann. Dies zu werden, unbestritten zu bleiben, bedingt Persönlichkeit: Armstrong ist diese Persönlichkeit im Künstlerischen wie im Menschlichen.

„Mein New Orleans“ hat Armstrong den bisher veröffentlichten Teil seiner Lebenserinnerungen überschrieben; hier ist er im Jahre 1900 geboren, hier zum Musiker geworden und hierher symbolisch zurückgekehrt, als er in den vierziger Jahren die Wiederkehr des New-Orleans-Stils in der Jazzmusik kreieren half. Sein Geburtsort ist der Geburtsort des Jazz, und auch die Geburtsstunde ist nahezu die gleiche. Aus den dunklen Neger-slums dieser sündhaft heißen Stadt erwuchs eine helle, heiße Musikbegeisterung. Sie hat Armstrong über die Gefährdungen seiner Jugendjahre hin-

weggetragen, seine eminente musikalische Begabung entfaltet, seine menschliche Erscheinung, seine Züge geprägt, die alle Tristesse und allen Humor, alle Bonhomie und alle Güte seiner Rasse vereinigen. Armstrong und der Jazz sind Hand in Hand gegangen, und mit der Geltung des Mannes stieg die Geltung eines musikalischen Phänomens, das die Welt erobern sollte.

Armstrong gilt als der „klassischste“ aller Jazzmusiker. Diese Bezeichnung darf man zwiefach deuten: Armstrong weicht bewußt den Extremen aus, die einzelne, nicht zuletzt „weiße“ Richtungen während der Jahrzehnte propagierten, in denen er das Jazzpodium beherrscht. Und er bringt die Elemente seines Spiels, die klar konturierte Melodie, den phantasievoll variierten Rhythmus, die im Grund einfache Harmonie zu einer Einheit, die das Exzessive ausschließt und seine geschlossene, sich stets gleich und treu bleibende, unverwechselbare Individualität kennzeichnet. Dadurch vermag er einen künstlerisch hohen Standard zu wahren, selbst als er sich von der kommerziellen und Unterhaltungsmusik verführen ließ, selbst in künstlerisch zweifelhaften Filmengagements, die freilich seiner großen mimischen Begabung entgegenkommen.

Zuerst das Kornett, das der Dreizehnjährige in einem „Waifs Home“ erlernen konnte, später die Trompete, von 1925 an auch der durch seine gutturale Tonfärbung faszinierende Gesang: das sind Armstrongs Ausdrucksmittel. Die besten Jazzmusiker sind seine Partner, denn der wirkliche Jazz ist eine Kunst gemeinsamen Improvisierens. Nicht, daß er diesen Partnern immer an instrumen-



Louis
Armstrong

taler Virtuosität überlegen wäre, aber er überragt sie an musikalischer Suggestionskraft. Darum ist er, ob im fremden oder eigenen Ensemble, eine singuläre Erscheinung. Die großen Triumphe, die ihm seine Konzerte, seine Tourneen einbringen, nimmt er mit einem bescheidenen Bekenntnis entgegen: „Rhythmus erlöst die Welt“.

Ths

Bücher

Anton Webern: „Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik, herausgegeben von Josef Polnauer, 106 Seiten, 3 Bilder, 7,50 DM (Universal Edition, Wien, 1959).

Mit den erstmals veröffentlichten Briefen Anton von Weberns an die Schriftstellerin Hildegard Jone und ihren Mann, den Bildhauer Josef Humplik, wird Bedeutsames aus dem Leben und Schaffen von Anton von Webern offenbar. Verglichen mit der Literatur, die wir über Arnold Schönberg oder Alban Berg besitzen, erscheint die Literatur über Anton von Webern recht ärmlich und mehr oder weniger zufallsbedingt. Um so freudiger sind die von Josef Polnauer mit so viel Verständnis und Sachkenntnis herausgegebenen 140 zum Teil im Auszug veröffentlichten Briefe zu begrüßen. Vieles vom Stil und der Arbeitsweise des Komponisten findet man in der Form seiner Briefe. Sie sind knapp, gedrängt — beschränkt auf das Wesentliche. Wie in den Kompositionen Weberns jeder Ton Gewicht hat und kein Ton zuviel oder überflüssig erscheint, ähnlich bewußt setzt Webern seine Worte. Oft erstet aus einem Satz schon das ganze

Bild — die ganze Gestalt. Der Herausgeber hat sich bewußt auf Briefe beschränkt, in denen Webern auf künstlerische Fragen eingeht. Wesentlich sind neben biographischen Einzelheiten, die ab und an flüchtig eingestreut werden, die ziemlich genauen Angaben über die Entstehung seiner Werke. (Webern hat von den Liedern op. 23 an nur noch Gedichte von Hildegard Jone vertont.) Was Webern über die Komposition der 1. Kantate schreibt, zeigt, daß er von dem Neuen, Einmaligen seiner Schöpfungen fest überzeugt war, ganz selbstverständlich, ohne jegliche Überheblichkeit: „... Also es ist die erste partiturmäßige Niederschrift von ‚Kleiner Flügel Ahornsamen...‘. Sei sie hiermit Dir und Pepo überreicht. Ich bin überzeugt, Ihr entnehmt schon alles aus der ‚Zeichnung‘, die durch die Noten entstanden ist. Aber was da so frei herumzuschweben scheint (schwebst im Winde...) — vielleicht hat es ein so Aufgelöstes musikalisch noch gar nicht gegeben — es ist das Ergebnis einer so strengen Gesetzmäßigkeit (die ‚kleinen Flügel‘, sie tragen in sich schon’ — aber wirklich, nicht bildlich — die ‚ganze... Gestalt‘. So wie Deine Worte sagen!), wie sie vielleicht noch niemals bis-

her einer musikalischen Konzeption zu Grunde gelegen ist...“ Und ein Jahr später über den letzten Teil der 1. Kantate: „... Es gibt musikalisch in diesem Stück keinen einzigen Schwerpunkt. Die harmonische Konstruktion (als Ergebnis der Stimmen) liegt so, daß alles schweben bleibt...“ Sehr aufschlußreich sind die Gedanken, die er über die Komposition von Vokalwerken ausspricht: „... nie bin ich etwa in der Absicht — *ich kann die ja gar nicht haben* —, Vokales (ein Lied, einen Chor usw.) zu schreiben, gewissermaßen auf Ausschau nach einem ‚Text‘ gegangen. Nie war es so, sondern immer war der zuerst gegeben! War er aber da, dann sollte wohl eben „Vokales“ entstehen...“ Wichtig erscheinen weiterhin Weberns Worte zu seinen Orchestervariationen op. 30: „... da sind sechs Töne gegeben, in einer *Gestalt*, die durch die Folge und den Rhythmus bestimmt ist, und was nun kommt (in der Dauer dieses ungefähr 20 Minuten langen Stückes) ist nichts anderes als immer wieder diese Gestalt!!! Freilich in fortwährender „Metamorphose (im Musikalischen heißt dieser Vorgang ‚Variation‘) — aber sie ist es doch immer wieder...“ Schließlich noch eine Äußerung Weberns zur 2. Kantate, op. 31: „... ‚Freundselig ist das Wort...‘ ist indessen fast zu Ende komponiert, ... Es glückt mir darin — glaube ich — ein, fast möchte ich sagen, ganz neuer Darstellungsstil: ich komme nämlich auf rein *polyphoner* Grundlage so gut wie in die entgegengesetzteste Art der Darstellung...“

Es geht in den Briefen nicht ausschließlich um die eigene künstlerische Arbeit — es geht um allge-

meine künstlerische Belange, wenn er im August 1928 schreibt: „... ich verstehe unter ‚Kunst‘ die Fähigkeit, einen Gedanken in die klarste, einfachste, das heißt ‚faßlichste‘ Form zu bringen...“ Es geht auch nicht nur um musikalische Belange, aber es wird doch immer die musikalische Parallele gesucht, etwa beim Anschauen von großen Werken der bildenden Kunst. Als Webern im Mai 1933 in London die 4. Sinfonie von Gustav Mahler dirigiert, nimmt er sich die Zeit, den Parthenonfries anzusehen: „... ich war auch beim *Parthenon-Fries*! 1½ Stunden bin ich davor gestanden. Es ist ein unbeschreibliches Wunder. Diese Konzeption! Hier ist das genaueste Gegenstück zu unserer Kompositionsmethode: immer dasselbe in tausendfältiger Erscheinung. Überwältigend. Auch vergleichbar mit Bachs ‚Kunst der der Fuge‘...“

Vieles andere noch wird aus den Briefen deutlich: Weberns große Naturverbundenheit — seine Verslossenheit und dennoch das Verlangen, einem Menschen vollstes Vertrauen zu schenken — endlich, meist nur andeutungsweise, die Erschütterung über das politische Geschehen und über den Krieg. Die Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von fast zwanzig Jahren, sie sind ein wichtiges künstlerisches und menschliches Dokument.

Eine Übersicht der Dichtungen Hildegard Jones, die im Druck vorliegen, und der Werke Josef Humplik, ein Verzeichnis der von Webern vertonten Gedichte Hildegard Jones, ausführliche Anmerkungen zu den Briefen und einige Abbildungen vervollständigen die bedeutsame Ausgabe.

Ingrid Samson

Noten

Georg Friedrich Händel: *Te Deum laudamus* D=Dur. Hrsg. von Rudolf Elvers und Gottfried Grote. (Verlag Merseburger, Berlin 1959. Brosch. Partitur EM 509 36 S.)

Kurz nach dem Utrechter *Te Deum* ist 1714 dieses sechssätzige D=Dur-Werk entstanden. Die etwa 25 Minuten währende Komposition hat trotz der Besetzung mit zwei Trompeten, zu der sich in den Tutti-sätzen der Haupttonart wohl auch durchgehend der Oboenchor gesellt, eher kammermusikalischen Charakter. Die chorischen, vierstimmigen Rahmensätze sind knapp, ausgedehnter die solistischen Partien in feiner kontrapunktischer Arbeit. Auffallend hier die Bevorzugung der Molltonarten (a, g und h). Das ariose „Vouchsafe, O Lord“ ersetzte Händel bei der Wiederaufführung 1737 für Queen Caroline durch eine Arie, in der zu den Violinen die Flöte fast durchgehend unison als Klangfärbung geführt ist.

Die sorgfältige Neuausgabe für den praktischen Gebrauch basiert auf dem Autograph und einer anonymen späteren Abschrift. Zum englischen Original hat Gottfried Grote den Generalbaß sympathisch schlicht ausgesetzt und eine eigene Übersetzung beigelegt. Auf einige offene Fragen sei aufmerksam gemacht. Im dritten Satz wäre entsprechend dem Originaltext allerdings Takt 21 ff.

„der Jungfrau Leib“ vorzuziehen, da der emphatische Sprung in die kleine Sext auf „womb“ = „Leib“ mit der ausschwingenden Koloratur von Händel für dieses Wort beabsichtigt ist. Zudem wirkt Grotes Schlußsilbe in „verschmähet“ auf dem einzigen vokalen Sechzehntel recht stumpf vor dem nun einmaligen „der Jungfrau Leib“ mit der Kadenz auf der Dominante. Auch Takt 60 ff. wird entsprechend dem englischen Text das dritte „helf“ über fünf Viertel (ohne Änderung der Notenwerte) auszuhalten und „den Deinen“ wie „thy servants“ zu textieren sein. Die dynamischen Angaben sind nach den barocken Gepflogenheiten ergänzt, alle Zusätze der Herausgeber als solche kenntlich gemacht. „Loud“ und „soft“ wurden in f[orte] und p[iano] übersetzt. Statt des Adagio wäre das Händelsche „slow“ besser erhalten geblieben, um jede fälschliche, zu starke Tempoverbreiterung auszuschließen. Statt der mehrdeutigen Bezeichnung „Flöte“ wäre die ursprüngliche „Traversiere“ und „Traversa“ klarer gewesen. Im vierten Satz ist Takt 9 (3. Viertel) ff. der Singbaß zu den kolorierenden Violinen ebenso wie Takt 13 ff. der Alt mit der Trompeten-Figuration solistisch und piano zu nehmen. (Im gut informierenden Vorwort ist zu lesen: „Kalligraphisch schöne Kopie nach dem Autograph“!)

G. A. Trumpff

Igor Strawinsky: Messe und Motetten Eine Christophorus-Schallplatte

Bei den Donaueschinger Musiktagen 1958 wurde im Festgottesdienst der Stadtkirche St. Johann Igor Strawinskys Messe in Gegenwart des Komponisten von der Freiburger Musikhochschule unter Herbert Froitzheim aufgeführt. Stand diese Wiedergabe unter dem Gesetz des Raumes und seiner akustischen Bedingungen, so darf an der Aufnahme der Christophorus-Platte (Herder-Verlag Freiburg CPL 75406, 33 UpM, 25 cm ϕ , DM 18,- und Stereo SCLP 75407 DM 20,-) vornehmlich die Transparenz und Erfülltheit der Darstellung gerühmt werden. Der präzise, neutralisierte Klang der Singstimmen erhält durch Herbert Froitzheim nun sein natürliches Äquivalent im Instrumentalen, das von Mitgliedern des Südwestfunk-Orchesters Baden-Baden in zeichnerischer Schärfe gegeben wird. So wird die liturgische Absicht, die Objektivität der Darstellung bis ins Detail, abgesehen von wenigen vokalen Klirrschärfen im Sanctus, unmittelbar gegenwärtig. Homophone, syllabische

Setzweisen werden von den ausschwingenden melismatischen Bögen sehr differenziert abgehoben, überall aber steht die absolute Wortverständlichkeit im Vordergrund. Das Statische des Vertikalen und das Dynamische des Horizontalen sind exakt ausgeformt. Aus ihnen ergeben sich die immanente Spannung, die behutsame Kontrastwirkung der verhaltenen Steigerungen, die den Hörer in den Verlauf, in die bannende Folgerichtigkeit Strawinskys hineinziehen. Die Bewußtheit der Intervallik wird selbstverständliches Ereignis.

Drei kleinere, ältere liturgische Werke, das Pater noster von 1926, das Credo (1932) und das Ave Maria (1934), geben im schlichten, konduktischen Stil des reinen Vokalklangs, in der formelhaften, sachlichen Darstellung das aufschlußreiche Gegenbild zu der Messe von 1948, die an einem entscheidenden Schnittpunkt in Strawinskys Schaffen steht. Wie das Vorbild der Distinktionen nach dem Gregorianischen Choral in diesen vier gegensätzlichen Werken verwirklicht ist, erläutert Hans Ludwig Schilling in einem ausgezeichnet informierenden, knappen Begleittext.

G. A. Trumpff

Noten- beilage

Aus dem Orff-Schulwerk

Mit lok bezeichnet man in Norwegen die Viehrufe, die die Melkmädchen singen. Es sind ganz einfache Weisen, die zu den ältesten Volksliedformen gehören, die in den skandinavischen Ländern existieren. In dem vorliegenden Ziegenlockruf ist jede Note gleichmäßig betont. Die einzelnen Tiere werden beim Namen genannt, was eigentlich eine schwedische Eigenart ist. Carl Orff hat der Einfachheit der Melodie entsprechend eine ganz monotone Begleitung von Schlagzeug (Xylophone, Schellen, Kastagnetten, Pauke) und Baß hinzugefügt. Beim Nachspiel hat er der Flöte ein kleines, auf verschiedenen Tonstufen wiederholtes Motiv gegeben, während Sopran- und Alt-Glockenspiel in Quintenparallelen begleiten und Altxylophon und Baß zweimal (das zweite Mal nicht vollständig) den Raum einer Oktave abschreiten. Diese Skala auf A (mit b) entspricht der phrygischen Tonart. Vielleicht hat Carl Orff bewußt diesen Anklang an eine Kirchentonart gebracht, konnte man

doch an den alten lok-Rufen Einflüsse alter Kirchenmusik erkennen, da diese teilweise an Kyrie- und Alleluja-Musik anklingen.

Das Goethe-Gedicht „Der faule Schäfer“, das in korumpierter Form dem Orff-Satz zugrunde liegt, ist 1779 geschrieben. Die Verse gehören in das Singspiel „Jery und Bätely“, das Reichardt als erster vertonte. Hugo Wolf komponierte das Gedicht im Rahmen seines Goethe-Zyklus. Orff hat das kleine Lied in zwei Strophen aufgelöst. Das Fundament bildet die „Dudelsack“-Begleitung von Sopran-, Tenor-, Baßflöte und Baß, während Altxylophon und Schellentrommel in den Zwischenspielen ein gleichbleibendes rhythmisches Motiv anvertraut ist. Durch die Eintönigkeit dieser rhythmischen Bewegung wird die Verschlafenheit des Schäfers deutlich herausgearbeitet, der wohl auch durch das schreckliche Erlebnis mit dem Wolf nur für kurze Zeit seinen Schlaf verloren haben dürfte. Orff scheint das jedenfalls zu vermuten, da der zweite Vers mit dem ersten identisch ist.

I. S.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Feste und Wettbewerbe

Vom 8. bis 11. September finden in *Stockholm* die *Nordischen Musiktage* mit Werken zeitgenössischer nordischer Komponisten statt.

Das 35. *Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* wird in der ersten Juni-Hälfte 1961 in *Wien* stattfinden. Die Jury für dieses Fest besteht aus Hans Erich Apostel (Österreich), Pierre Boulez (Frankreich), Alois Haba (Tschechoslowakei), Goffredo Petrassi (Italien) und Kazimierz Serocki (Polen).

Große Musikfeste zum 150. Geburtstag von Franz Liszt und zum 80. Geburtstag von Bartók werden im nächsten Jahr in *Ungarn* stattfinden. Im Rahmen der Feierlichkeiten ist auch eine internationale musikwissenschaftliche Konferenz in *Budapest* geplant. Die zuständigen ungarischen und sowjetzonalen Stellen haben vereinbart, eine gemeinsame Ausgabe aller musikalischen und literarischen Werke von Franz Liszt herauszugeben.

Der *Internationale Musikwettbewerb Wien 1961* ist dem Klavierwerk Beethovens gewidmet und wird in der Zeit vom 15. bis 28. Mai 1961 stattfinden. Es können Pianisten und Pianistinnen aller Nationen teilnehmen, die zwischen dem 29. Mai 1929 und dem 28. Mai 1944 geboren sind. Die Anmeldung muß bis spätestens 31. März 1961 in *Wien* eingegangen sein. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat des Wettbewerbs, *Wien III, Lothringer Straße 18*.

Der *Internationale Wettbewerb Marguerite Long/Jacques Thibaut 1961* wird vom 11. bis 26. Juni 1961 in *Paris* stattfinden. Junge Pianisten und Geiger, die zwischen dem 1. Januar 1929 und dem 1. Januar 1946 geboren sind, können daran teilnehmen. Nähere Auskünfte erteilt: Secrétariat Général du Concours, 46 rue Molitor — *Paris (16^e)*.

Der *Internationale Liszt-Bartók-Klavierwettbewerb* findet vom 24. September bis zum 9. Oktober 1961 in *Budapest* statt. Junge Pianisten und Pianistinnen, die zwischen dem 1. Januar 1929 und dem 1. Januar 1946 geboren sind, sind teilnahmeberechtigt. Die Anmeldung muß bis zum 30. Juni 1961 beim Sekretariat des Wettbewerbs (*Budapest, VI. Liszt Ferenc tér. 8*), das auch nähere Auskünfte erteilt, erfolgt sein.

Bühne

„*Atlantis*“, die nachgelassene Oper von Manuel de Falla, ist von Ernesto Halffter vollendet worden. Das Werk soll noch in diesem Jahre an der *Scala* in *Mailand* uraufgeführt werden. Die Dekorationen wird Pablo Picasso entwerfen.

Marcel Mihailovici hat eine neue Oper nach Samuel Becketts Einakter „*Krapp oder das letzte Band*“ vollendet. Die Uraufführung wird an den *Städtischen Bühnen Bielefeld* in der kommenden Spielzeit stattfinden.

Bohuslav Martinus „*Ariadne*“, eine lyrische Oper in einem Akt nach George Neveux, wird im Herbst in *Gelsenkirchen* uraufgeführt. Die musikalische Leitung hat Ljubomir Romansky.

Das *Badische Staatstheater Karlsruhe* wird Kurt Weills Western-Musical „*Down in the Valley*“ zum ersten Male in deutscher Sprache bringen.

Das *Theater am Gärtnerplatz in München* hat die deutsche Erstaufführung des im September 1959 in *London* uraufgeführten Musicals „*The Crooked Mile*“ (Die zarte Bande) von Peter Greenwell erworben, die in der Inszenierung von Arno Assmann und der Aus-

stattung von Max Bignens Mitte August herauskommen soll. Die deutsche Fassung stammt von Walter Brandin, die musikalische Leitung hat Hans Hofmann.

Helmut Käutner wird im Januar 1961 an der *Deutschen Oper am Rhein* die Oper „*Ali Baba und die 40 Räuber*“ von Luigi Cherubini inszenieren. Die Oper ist 1833 nach einem Libretto von Eugen Scribe entstanden. Käutner hat den Text neu gefaßt.

Oscar Fritz Schuh wird zu Beginn der Spielzeit 1961/62 an den *Städtischen Bühnen Köln* „*Carmen*“ von Georges Bizet in einer neuen deutschen Übersetzung von Heinrich Strobel herausbringen. Es handelt sich nicht nur um eine Wiederherstellung der Originalfassung, sondern auch um eine von Pierre Stoll besorgte musikalische Einrichtung nach der Original-Partitur von Bizet. Die musikalische Leitung wird in den Händen von Wolfgang Sawallisch liegen.

Die *New York City Opera* wird in der Ende September beginnenden sechswöchigen Herbstspielzeit unter Leitung von Leopold Stokowski „*Orfeo*“ von Monteverdi und „*Il Prigioniero*“ von Dallapiccola aufführen.

Die *Bayerische Staatsoper München* plant für die Spielzeit 1960/61 neben Neueinstudierungen von Repertoire-Opern folgende Werke: „*Oedipus*“ von Carl Orff, „*Die Schule der Frauen*“ von Rolf Liebermann, „*Mathis der Maler*“ von Paul Hindemith und das Ballett „*Icare*“ von Arthur Honegger in der Choreographie von Serge Lifar.

Die *Städtischen Bühnen Frankfurt* sehen für die kommende Spielzeit folgende Premieren vor: „*Hary Janos*“ von Z. Kodály, H. W. Henzes „*Prinz von Homburg*“ und „*Die Frau ohne Schatten*“ von R. Strauss.

Die *Deutsche Oper am Rhein* plant für die kommende Spielzeit die deutsche Erstaufführung von Benjamin Britzens „*Sommernachts Traum*“ und Hans Werner Henzes „*Undine*“-Ballett.

Kunst und Künstler

Der französische Komponist Jacques Ibert vollendet am 15. August sein 70. Lebensjahr. Er war von 1910 bis 1914 Schüler von Ducas, Fauré und Vidal am Pariser Conservatoire. 1919 gewann er den Rompreis. Ibert gehört seit 1937 dem Direktorium der Académie de France (Villa Medici) in Rom an. Sein Schaffen ist äußerst vielgestaltig und reich. Er schrieb zahlreiche Opern, darunter „*Angélique*“ und „*Le Roi d'Yvetot*“, Chor- und Orchesterwerke, Orgel- und Klaviermusik, Kammermusik und Lieder.

Professor Dr. Christhard Mahrenholz begeht am 14. August seinen 60. Geburtstag. Er studierte Theologie und Musikwissenschaft. Neben seiner Tätigkeit als Oberlandeskirchenrat widmet er sich kirchenmusikalischen und orgeltechnischen Fragen. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift „*Musik und Kirche*“, des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik und der S.-Scheidt-Gesamtausgabe.

Professor Dr. Erich Doflein feiert am 7. August seinen 60. Geburtstag. Nach Studien in Freiburg (Breisgau), Breslau und München gründete er 1928 in Freiburg ein Privatmusiklehreseminar. 1941 kam er als Seminarleiter und Dozent für Tonsatz und Musikgeschichte an die Landesmusikschule in Breslau. Seit 1947 wirkt er als Professor, Seminarleiter und stellvertretender Direktor an der Musikhochschule Freiburg (Breisgau). Doflein ist Mitbegründer des „*Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*“. Die Privatmusiklehreusbildung verdankt ihm Wesentliches; zusammen mit seiner Frau gab er das „*Eigenschulwerk*“ (5 Bände) heraus. Zahlreich sind die Ausgaben älterer Musik

für den Musikunterricht und seine Veröffentlichungen in Zeitschriften und Festschriften.

Alexander Krannhals, der Karlsruher Generalmusikdirektor, übernimmt am 1. September 1961 die musikalische Leitung der Königlichen Oper in Amsterdam, wo er bereits von 1953 bis 1955 tätig war.

Martin Mälzer, der als Studienleiter und Dirigent der Städtischen Oper Berlin seit vier Jahren angehört, wird mit Beginn der kommenden Spielzeit als 1. Kapellmeister und Stellvertreter des Generalmusikdirektors nach Lübeck gehen.

Konzert

Die *Dresdner Philharmonie* wird im November 1960 ihr 90jähriges Bestehen feiern. Zu diesem Anlaß werden in Jubiläumskonzerten zahlreiche Uraufführungen stattfinden, es sind Auftragskompositionen, die dem Orchester und seinem Dirigenten, Professor Heinz Bongartz, gewidmet sind: Sinfonischer Walzer von Johann Nepomuk David, Sinfonischer Prolog von Johannes Paul Thilman, 7. Suite von Fidelio F. Finke und Sinfonietta 1960 von Günter Kochan.

Zum ersten Male werden Konzerte des *Berliner Philharmonischen Orchesters*, die moderne Musik bringen, von zeitgenössischen Komponisten selbst dirigiert: Boris Blacher, Hans Werner Henze und Pierre Boulez werden zum ersten Male vor den Philharmonikern stehen.

Gustav Scheck (Flöte), Ulrich Grehling (Violine), Ulrich Koch (Viola) und Fritz Neumeyer (Cembalo) sind eingeladen worden, als Solisten der *Cappella Coloniensis* im Februar 1961 im Rahmen des deutsch-sowjetischen Kulturaustausches eine Konzertreise zu unternehmen, die durch zehn Großstädte der Sowjetunion führt.

Alexander Kaul wird die Klavier-Sonate von Hans Werner Henze in verschiedenen Städten des In- und Auslandes spielen, so in Wien, Basel, Kopenhagen, Bremen, Frankfurt, Hamburg und München.

Preise

Der *Kompositionspreis 1960 der Stadt Wien* wurde Franz Salmhofer verliehen.

Arnold Kempkens aus Mülheim a. d. Ruhr gewann im *Internationalen Komponistenwettbewerb in Alicante* den mit 100 000 Peseten dotierten ersten Preis.

Sieger beim *Internationalen Musikwettbewerb Königin Elisabeth in Brüssel* wurde der 25jährige Amerikaner Malcolm Frager. Er erhielt den internationalen Großen Preis und die damit verbundene Geldprämie (ca. 12 600 Mark). Den zweiten Preis erhielt der Kanadier Ronald Turini, den dritten der Amerikaner Lee Swois und den vierten die 19jährige Alice Mitschenko aus der Sowjetunion.

Die *Landsmannschaft Ostpreußen* vergab ihren *Kulturpreis für 1960* an den Berliner Musikkritiker und -schriftsteller Dr. Erwin Kroll.

Bühne

Die *königliche Oper in Versailles*, die vor 190 Jahren unter Ludwig XV. zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des späteren Ludwig XVI. mit Marie Antoinette erbaut wurde, ist im alten Stil wiederhergestellt worden. Ende Mai wurde das Theater mit der Oper „*Platée*“ von J. J. Rameau eröffnet.

Fernsehen und Schallplatte

Igor Strawinsky erhielt von der amerikanischen *Columbia-Rundfunkstation* den Auftrag, für das Fernsehen ein Ballett zu schreiben, das die Geschichte Noahs zum Vorwurf hat. Für die Choreographie wurde Georges Balanchine verpflichtet.

Die Oper „*Seraphine*“ von Heinrich Sutermeister wird am 9. November über das *Jugoslawische Fernsehen* gesendet werden.

Karl O. Koch bereitet für das *Fernsehen (NWRV Köln)* die Oper „*Jenufa*“ von Leos Janáček vor, die am Totensonntag (20. November 1960) vorgesehen ist. Die Titelpartie singt Maria Kouba. Die musikalische Leitung hat Laszlo Somogyi, Regie führt Bohumil Heralischka; die Bühnenbilder entwirft Dominik Hartmann. Die Weltraumoper „*Aniara*“ von Karl-Birger Blomdahl soll in Kürze auf Schallplatten der amerikanischen Firma *Columbia* vorliegen.

Musikerziehung

Ein internationales Dirigentenpraktikum wird Herbert von Karajan am *Berliner Städtischen Konservatorium* leiten. Anmeldungen zum Probeführen, das über die Zulassung entscheidet, nimmt das Konservatorium bis zum 20. August entgegen.

Kammersängerin Clara Ebers ist als Professor an die *Staatliche Hochschule für Musik in Hamburg* berufen worden; sie wird vom Wintersemester 1960/61 an eine Klasse für Sologesang leiten.

Verschiedenes

Dr. Alphons Silbermann wird in diesem Jahre in Alpbach beim österreichischen College (August/September) ein Seminar unter dem Titel „*Vokabular der Musikkritik*“ leiten.

Rückschau

Während der neunten Woche des *Gegenwartstheaters in Nürnberg* vom 29. Mai bis zum 4. Juni brachten die Städtischen Bühnen Nürnberg als musikalische Erstauufführungen Hans Werner Henzes Ballett „*Undine*“ in der Choreographie von Hildegard Krämer und Carl Orffs „*Ödipus*“ in der Gastregie von Paul Hager. Die *Städtischen Bühnen Essen* brachten anläßlich der *Deutsch-Griechischen Woche*, die am 19. Juni eröffnet wurde, das Ballett „*Die Bacchantinnen*“ von Georges Siciliano (nach Euripides) zur Uraufführung. Die Choreographie hatte Otto Krüger.

Kunst und Künstler

Der österreichische Komponist Dr. Hans Gál vollendete am 5. August das 70. Lebensjahr. Er studierte in Wien bei Mandyczewski und Adler und wirkte von 1919 bis 1929 als Lektor für Musiktheorie an der Wiener Universität. 1929 bis 1933 leitete er die Musikhochschule Mainz. Seit 1943 ist er als Lektor für Musik an der Universität Edinburgh und als Leiter des Edinburgh Chamber Orchestra tätig. Sein vielfältiges Schaffen umfaßt Opern, Chorwerke, Sinfonien, Kammermusik und Lieder.

Der französische Musikkritiker Jacques Bourgeois, der auch als Choreograph tätig ist, wurde zum künstlerischen Direktor des „*Théâtre de la Monnaie*“ in Brüssel ernannt.

Generalmusikdirektor Kurt Sanderling wurde vom Ostberliner Magistrat zum Chefdirigenten des „Städtischen Berliner Sinfonieorchesters“ berufen. Sanderling ist zur Zeit Dirigent der Leningrader Philharmonie.

Konzert

Im Rahmen der *Internationalen Musiktage in Konstanz*, kam am 19. Juni die Sinfonie für Streichorchester von Hermann Reutter zur Uraufführung. Es spielte das Stuttgarter Kammerorchester unter Leitung von Karl Münchinger.

Die amerikanische Erstaufführung von Gustav Mahlers Frühwerk „Das klagende Lied“ fand am 14. Mai in New York im Rahmen der Mahlerfeiern statt. Es wirkten der City College Chor und das Orchester unter der Leitung von Fritz Jahoda mit.

Harald Genzmers Suite in C für Klavier kam in einem Konzert in Japan zur japanischen Erstaufführung.

Im VIII. Symphonie-Konzert des Städtischen Orchesters Solingen wurden unter Leitung von Eduard Martini die „Quattro Poemi“ von Hans Werner Henze aufgeführt.

Rundfunk

Im Rahmen der *Mitteldeutschen Woche*, die der Süd-deutsche Rundfunk vom 12. bis 19. Juni veranstaltete, wurden Konzerte mit dem Dresdener Kreuzchor und dem Gewandhaus-Orchester Leipzig übertragen. Eine Sendung war dem Schaffen moderner Berliner Komponisten gewidmet.

Musikerziehung

Anton Biersack, der Leiter der Abteilung Orchesterschule der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt, ist zum Professor ernannt worden.

Zum Sommersemester sind folgende Dozenten an die Kölner Musikhochschule berufen worden: Dr. Günther Kehr, Mainz, als Leiter der Hochschulklasse für Kammermusik; Bertamaria Klaemdt als Leiterin einer Gesangsklasse und Berta Volmer als Leiterin einer Violinklasse im Institut für Schulmusik. Der Pianist Hans Jander und der Organist Gruno Dole erhielten Lehraufträge für Klavier und Theorie. Den Dozenten

Else Schmitz-Gohr, Klavier, und Wolfgang Marschner wurde die Dienstbezeichnung „Professor“ verliehen.

Verschiedenes

Im Festsaal des Schlosses Fasanerie in Fulda gedachte die Robert-Schumann-Gesellschaft des 150. Geburtstages von Robert Schumann mit einem Festkonzert. Branka Musulin spielte Klavierwerke von J. S. Bach, R. Schumann, J. Brahms und F. Chopin. Bei einem Empfang im Fürstensaal für die Mitglieder der Gesellschaft wies der Gastgeber, Oberbürgermeister Dr. Dregger, auf die enge Verbundenheit der Stadt Fulda mit Robert und Clara Schumann hin. Den Abschluß der Festlichkeiten bildete eine Aufführung des dramatischen Gedichtes „Manfred“ von Lord Byron mit der Musik Schumanns. Ausführende waren das Orchester des Städtischen Theaters Würzburg, der Städtische Konzertchor Winfridia und die Fuldaer Lesebühne. Die Leitung lag in Händen von Dr. Robert Pessenlehner.

Zum zweiten Internationalen Orgelbauer-Kongreß trafen sich in diesem Jahr 150 Orgelbauer in Straßburg. Zahlreiche fachliche Vorträge wurden gehalten und durch Studienfahrten zu den Orgeln in Marmoutier, Ebersmünster und Gérardmer ergänzt. Gleichzeitig ist die „Internationale Gesellschaft der Orgelbauer“ gegründet worden, deren Präsident Orgelbaumeister M. Flentrop (Holland) wurde.

Zum Gedächtnis

Der Komponist und Dirigent Professor Clemens Schmalstich ist am 15. Juli im Alter von 79 Jahren in Berlin gestorben. Schmalstich war Meisterschüler von Engelbert Humperdinck und wirkte von 1910 bis 1919 als Kapellmeister an der Berliner Staatsoper. In der Folge leitete er häufig die Berliner Philharmoniker und fungierte bis 1930 als künstlerischer Leiter bei der Electrola. Von 1930 bis 1945 lehrte er an der Berliner Musikhochschule. 1951 wurde ihm die Leitung des Siemens-Orchesters übertragen. Schmalstich war ein sehr fruchtbarer Komponist. Er schrieb Opern, Sinfonien, Chöre, Lieder und zahlreiche Filmmusiken. Am bekanntesten wurde seine Musik zu Peterchens Mondfahrt.

Der bekannte tschechische Geiger Vasa Prihoda ist am 27. Juli im Alter von 59 Jahren in Wien gestorben. Prihoda erhielt bei seinem Vater den ersten Violinunterricht, später studierte er bei Professor Marak. Im Dezember 1919 machte ihn ein Auftreten in einem Mailänder Café berühmt. Toscanini förderte ihn. Zahlreiche Konzertreisen führten ihn durch Europa und die USA. Während des Zweiten Weltkrieges wirkte er als Lehrer am Mozarteum Salzburg, widmete sich aber dann wieder seiner Solistentätigkeit. Prihoda vereinte Wärme des Tons mit einer brillanten Technik.

Bisherige Hefte der musikunterrichtlichen Schriftenreihe

DIE OPER

(Herausgeber: D. Stoverock und Th. Cornelissen)

● Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

● Th. Cornelissen: Weber „Freischütz“ DM 4,80

● D. Stoverock: Beethoven „Fidelio“ DM 5,20

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Außer unserer Notenbeilage „Aus dem Orff-Schulwerk“ sind diesem Heft Prospekte des „Max-Reger-Festes“, Dortmund, und der „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“ beigelegt.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1874 von Robert Schumann – Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ – seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ – seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/8 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 320 38, auf Konto Nr. 15 110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Der
HESSISCHE RUNDFUNK
 sucht für das
SINFONIE-ORCHESTER

ab sofort,
 spätestens zum 1. September 1961
einen Solo-Posaunisten
 und
einen I. Violinisten
 zum 1. September 1961
einen II. Violinisten
 und
einen Kontrabassisten

Die Anstellung erfolgt nach dem Tarifvertrag
 des Hessischen Rundfunks.

Bewerber, die sich den besonderen Ansprüchen
 unseres Sinfonie-Orchesters gewachsen fühlen,
 wollen sich mögl. umgehend schriftlich mit den
 üblichen Unterlagen an die Personaldirektion des
H E S S I S C H E N R U N D F U N K S
F R A N K F U R T / M A I N, Bertramstraße 8,
 wenden.

Probispiel erforderlich.
 Erfolgreiche Teilnahme am Probispiel verpflichtet
 bei Wahl zur Annahme der Stelle.

Für das ganzjährig spielende
Kurorchester der Landeshauptstadt Wiesbaden
 werden

zwei Cellisten
 mit Nebeninstrument
 gesucht.

Vergütung erfolgt nach der Tarifordnung für Kurkapellen.
 Bewerber, möglichst nicht über 35 Jahre, wollen ihre
 Bewerbung spätestens 14 Tage nach Erscheinen der
 Anzeige unter Beifügung eines Lebenslaufes, beglaubig-
 ter Zeugnisabschriften und eines Lichtbildes an die
 Kurbetriebe der Landeshauptstadt Wiesbaden einreichen.

Teilnahme am Probispiel ist erforderlich.

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht sofort oder später

1. Solo-Fagottisten

Vergütung nach TO. K I, Ortsklasse S.

Interessenten, die den besonderen Anforderungen des
 Orchesters mit vorwiegender Konzerttätigkeit ent-
 sprechen, werden gebeten, ihre Bewerbung mit Lebens-
 lauf, Lichtbild und Zeugnisabschriften zu richten an das

PERSONALAMT DER STADT BOCHUM

M E R S E B U R G E R - L E I H M A T E R I A L

BENNO AMANN — Trauermusik

Zwei Stücke für Streichorchester, 2 Hörner in F und Orgel (4 und 5 Min.). Part. 4,—,
 Instr.-St. leihweise EM 2001 a/b

HELMUT BARBE — Herr, unser Herrscher, Psalm 8

Geistliches Konzert für einstg. gem. Chor und Orchester (zwei Oboen, Fagott, zwei
 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Pauken.) (9. Min.) EM 504

KURT FIEBIG — Hallische Kantate vom Wort Gottes

für Sopran, Tenor, Baß, vierstg. gem. Chor, Orchester und Orgel. Worte aus der Hei-
 ligen Schrift, Dichtungen hallischer Dichter, wie A. H. Francke, Johann Olearius,
 Christian Friedrich Richter. (30 Min.) EM 721

KURT HESSENBERG — Kantate vom dankbaren Samariter

für kleineren vier- bis achttimmigen Chor, großen vierstimmigen Chor, Sopran-
 und Tenorsolo, Blechbläser und Orgel, op. 57. (50 Min.) EM 122

RUDOLF VON OERTZEN — Eva und Maria

Sinfonia matrix, op. 33. Für Alt- und Baritonsolo, vierstg. gem. Chor, zweistg. gem.
 Rezitativ-Chor, großes Orchester und Orgel. (75 Min.) Aufführungsmaterial leih-
 weise. (Textbuch —,30.)

HEINZ WERNER ZIMMERMANN — Geistliches Konzert

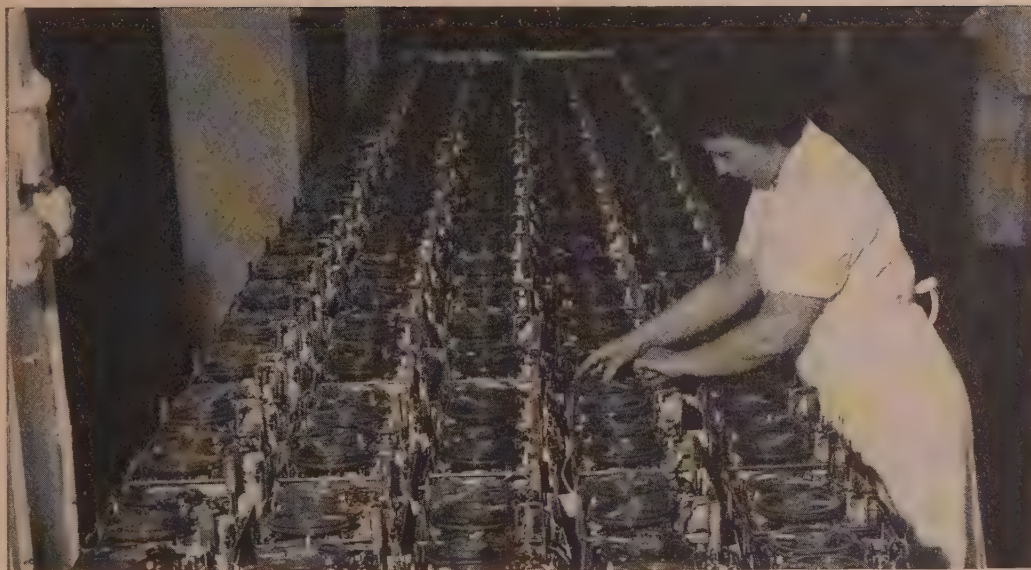
für Baßbariton und kleines Jazzorchester. Part. (zugleich Klavier-Auszug) ca. 20,—,
 RM 522

FRIEDRICH ZIPP — Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich

Choralfeier, Werk 45. Für Sopran, Tenor, zwei gem. Chöre, Bläser (Pauken ad lib.)
 und Orgel. (70 Min.) EM 125

VERLAG MERSEBURGER BERLIN-NIKOLASSEE

Als Schultonbandgerät anerkannt...*)



und wissenschaftlich geprüft ist das TELEFUNKEN Tonbandgerät »Magnetophon 85 KL« zugleich das Spitzengerät der Heimtonbandgeräte Magnetophon. Es vereint technische Spitzenleistungen und hervorragende Wiedergabequalität mit robuster Betriebssicherheit. Deshalb entspricht es voll und ganz den vorgeschriebenen Richtlinien des Institutes für Film und Bild. Tonbandgeräte »Magnetophon 85 KL« erfüllen als einzige in Großserie gefertigte deutsche Tonbandgeräte diese Voraussetzungen. Sie behalten trotz Röhrenalterung und Röhrenwechsel auf viele Jahre hinaus ihren vollen Wert.



*) vom Institut für Film und Bild am 9. 1. 1959

Wer Qualität sucht - wählt

TELEFUNKEN

Fordern Sie bitte den 16seitigen
Sonderprospekt von der
TELEFUNKEN GMBH,
Fachgebiet Magnetongeräte Nz
Hannover, Göttinger Chaussee 76
Name:
Anschrift:

Die Aufnahme urheberrechtlich geschützter Werke der Musik und Literatur ist nur mit Einwilligung der Urheber bzw. deren Interessenvertretungen und der sonstigen Berechtigten, z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger, Hersteller von Schallplatten usw. gestattet.

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyes

MEISTER- UND AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE
INSTRUMENTE,
GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

Meisterklassen: GESANG — Prof. Franziska
Martienßen-Lohmann
VIOLINE — Kurt Schäffer
VIOLA — Franz Beyer
VIOLONCELLO — Kurt Herzbruch
KLAVIER — Max Martin Stein
Klasse für KOMPOSITION: Jürg Baur

ORCHESTERSCHULE

Ausbildung bis zur Bühnenreife.

OPERNSCHULE

Ausbildung bis zur Orchesterreife.

SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend-
und Volksmusikschulen. Abschluß: Staatl. Privatmusik-
lehrerprüfung.

SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK
Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor
(A- und B-Prüfung)

ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und Bühne,
öffentliche und private Tonstudios und die elektro-
akustische Industrie.

Semesterbeginn: 1. Oktober und 1. April.

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:
Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums
Düsseldorf, Inselstraße 27/1, Ruf 44 63 32

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und
Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit
Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung
für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elek-
tronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit
dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr.
Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting,
Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Ley-
graf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérach / Diri-
gieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz:
Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formen-
kunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks,
Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik,
Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt,
Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang,
alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. —
Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer —
Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbil-
dungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f.
Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend-
u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung —
Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmel-
dung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtel. — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Irma Zucca-
Sehlbad, Hüppe, Janning, Ottilie
Brabandt, Müller • Violine: Krotzinger,
Prof. Peter, G. Peter, Haass •
Cello: Stordk • Cembalo: Helma Els-
ner • Komposition: Sehlbad, Reda,
Schubert • Dirigenten- u. Chorleiter:
Prof. Dressel, Linke • Allg. Erzie-
hungslehre: Spreen • Musikerzie-
hung: Burkardt • Musikwissenschaft /
Studio für Neue Musik: Dr. Wörner

Rhythmisches Seminar

Erna Conrad, Margret Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik

Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch,
Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann,
Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen,
Krischker, Kolf, Wecking, Mareck,
Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe
Instrumentalklassen)

Abteilung Theater Opern-Abteilung

Leitung: Prof. Dressel

Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-
Breme, von Glasow • Einstudierung:
Knauer • Szenischer Unterricht: Roth,
Rose Krey, Titt

Opernchorschule

Knauer

Schauspiel-Abteilung

Leitung: Kraut

Dozenten: Else Betz, Clausen, Moje
Forbach, Gröndahl, Jelen, Rose Krey,
Thea Leymann, Wallrath, Lilo Gras-
ses, Mandelartz • Angeschlossen: Se-
minar für Vortragskunst u. Sprech-
erziehung u. Sprechkunde / Theater-
studio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Anne Woolliams, Anna
Markard-Jooss, Trude Pohl, Gisela
Reber, Diana Baddeley, Knust, Heu-
bach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau,
Vera Volkova a. G. (mit freundlicher
Genehmigung des Königlichen Däni-
schen Theaters Kopenhagen) • Büh-
nentanzklassen, Seminar für Tanz-
pädagogik, theoretisch / praktische
Ausbildung in Tanzschrift (Kineto-
graphie Laban)

Musikakademie der Stadt Kassel

Leitung: Direktor Kurt Herfurth

Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Gesang, Seminare für Privatmusikerzieher und Jugend- und Volksmusik-erzieher mit staatlicher Abschlußprüfung, Orchesterschule mit Studienorchester, Chor- und Orchesterleitung, Opern-klasse, Studio für Neue Musik, Kammermusik und Gemeinschaftsmusizieren, Musikpädagogische Arbeits-gemeinschaften, Liebhaberklassen u. Jugendmusikschule.

Anfragen an das
Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 96

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT

für
freie improvisation

eröffnung: oktober 1960

unterricht in vier welt-sprachen

auskunft und anmeldung:

*internationales musikinstitut für freie impro-
visation, case, ville, schweiz*



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote und Kataloge unverbindlich
- Ansichtssendungen -

BIELEFELD, OBERNSTRASSE 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielyny), Gesang (Scipio Colombo) und Bruno Müller), Dirigieren (GMD Krannhals).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

ERNST PEPPING

NEUES CHORALBUCH

für drei- und vierstimmigen Chor · BA 3219
Kart. DM 16,-, Leinen DM 18,50
(Mengenpreis bei Chorbezug)

Das „Neue Choralbuch“ von Ernst Pepping, die 12. Veröffentlichung des Verbandes evangelischer Kirchengedächtnis Deutschlands, enthält Choralweisen in einem mehrstimmigen Satz, der dem Sinngehalt von Wort und Weise tiefgründig nachspürt. Im Stil zeugen die Sätze von der reifen Meisterschaft Peppings, die musikalische Substanz nicht nur chorisch-polyphon auszuformen, sondern ihr auch ein so scharf umrissenes Gepräge zu geben, daß trotz aller Kürze in der Aussage stets der Choral in seiner geistigen Gesamtkonzeption erfaßt wird. Der Cantus firmus springt oft von Stimme zu Stimme; gerade damit wird aber eine lebendige thematische Verflechtung erzielt, die in klar geprägter Linearität zu allgemein gültiger Aussage vorstößt. Leichte Ausführbarkeit der Sätze erhöht den Wert dieser zeitnahen Chorkunst.

**BÄRENREITER KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK**

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik

bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus

dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laien-
musik tätigen Kräfte.

Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende
Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchen-
musik, Chorleiter, Bläuserschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Auskunft: Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel.: 320

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLIN

BERLIN

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwarz-Schilling. — Dirigieren: Peter, Kraus, Jakobi, Hannuschke. — Gesang und Opernschule: Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümmer, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Walter Lisa. — Tasteninstrumente: Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier; Orgel: Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz; Cembalo: Kind. — Streichinstrumente: Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Brero, Klemm, Dörner, Lutz, Schumacher. — Blas- und Orchesterinstrumente: Jacobs, Bode, Domrose, Engels, Frenz, Fugmann, Geuser, Hübner, Gohlke, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins. — Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik: Stoverock, Bergese, Fuchs, Dr. Borris, Raddatz, Rehberg, Dr. Reimann. — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — Aufnahmestudio: Dr. Geiseler. — Opernchorschule. — Orchesterschule.

DETMOLD

NORDWESTDEUTSCHE MUSIK-AKADEMIE

Detmold, Neustadt 12, Tel. 31 45/46

Direktor: Prof. Martin Stephani

Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

Komposition und Tonsatz: Driessler, Kelterborn, Klebe, Luchterhandt, Dr. Manicke. — Orchester und Orchesterdir.: König, Stephani. — Chor und Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang und Opernschule: Bökemeier, Creuzburg, Drissen, Günter, Husler, Dr. Kläiber, Kretschmar, Lindenbaum, Spranger, Weissenborn, Wonner, Wünschmann. — Tasteninstrumente: Bükler, Goebels, v. Haimberger, Kretschmar-Fischer, Kunze, Lehner, Lorenz, Menne, Natermann, Redel-Seidler, Richter-Haaser, Schilde, Schnurr, Theopold, Tramnitz. — Streichinstrumente: Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstrumente: Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — Schlagzeug: Scherz. — Harfe: Wagner. — Gitarre: Müller-Dombois. — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Driessler-Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere und Real-Schulmusik: Dr. Eberth, Dr. Lorenzen. — PM-Seminar: Goebels, Weiß. — Evang. Kirchenmusik: Dr. Reindell, Tramnitz. — Tonmeister-Ausbildung: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musik-Wissenschaft: Dr. Jung. — Sprecherziehung: Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. — Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1960/61: 3.—6. Oktober 1960.

FRANKFURT/M.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33

Telefon 55 44 14 und 59 16 73

Direktor: Prof. Philipp Mohler

Komposition und Tonsatz: Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Niederste-Schee, Zipp. — Dirigieren: Zwißler. — Chorleitung: Felgner. — Klavier: Arnold, Büchner, Dr. Flößner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — Violine: Graef-Mönch, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — Bratsche: Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Orgel: Baither, Bochmann, Hartmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger. — Gesang: Becker, Daden, Gründler, Heß, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — Blas- u. sonstige Orchesterinstrumente, Harfe: Cremer, Englert, Göpfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Sprecherziehung: Grantz-Soeder. — Rhythmik: Awanowa. — Elementare Musikerziehung: Dr. Abel-Struth. — Kirchenmusik (Walcha). — Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrer-Seminar (Dr. Flößner). Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, Hohner, Uhlig, Welter). — Opernchorschule (Klauß). — Orchesterschule (Biersack). — Kammermusik (Lenzewski). — Studio für Neue Musik (Lenzewski). — Liedklasse (Zwißler). — Chor (Felgner). — Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

FREIBURG/BR.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 30.

Telefon 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Keßler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgeschichte: Dr. Dammann. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang und Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Schneider-Marfels, Fernow, Finke, Klodt, Schirmer, Hatz, Krebs, Riegler, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Keßler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber. — Viola: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Koch, Teichmanis. — Flöte, Blockflöte und alte Kammermusik: Dr. Scheck, Delius. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Haag, Keßler, Kraft, Rößler. — Schulmusik: Dr. Dammann, Dr. Hartmann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath (Ob.), Kaiser (Klar.), Müller (Fag.), Leonards (Horn), Gleißle (Tromp.), Fröhlich (Pos.), Hempel (K'baß), Köhler (Pke.), Schlager (Hfe.). — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL

Direktion: Walter Müller von Kulm, Dr. h. c. Paul Sacher

MEISTERKLASSE FÜR KOMPOSITION PIERRE BOULEZ

MEISTERKLASSE FÜR VIOLINE SANDOR VEGH

MEISTERKLASSE FÜR KLAVIER PAUL BAUMGARTNER

Beginn des Wintersemesters: 17. Oktober 1960

Auskunft und Anmeldung beim Sekretariat, Leonhardstraße 6, BASEL (Schweiz),

Telefon 061/24 59 35

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLIN

HAMBURG

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Hamburg 15, Harvestehuder Weg 12
Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler
Stellv. Direktor Prof. Hajo Hinrichs
m. W. d. G. b.

Komposition und Tonsatz: Ditzel, Hagemann, Jarnach, Klussmann, Krützfeldt, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfarth. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Martin, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorleitung und Chor: Detel. — Gesang und Opernklasse: u. a. Berger, Ebers, Focke, Guillaume, Hinrichs, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — Klavier: u. a. Besch, Gebhardt, C. Hansen, Hauschild, Henry, Schönsee, Schröter, Schultz-Klingström, Stöterau, Weber, Zur. — Orgel: u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — Cembalo: Albes, E. Hansen. — Streichinstr.: u. a. Distler, Hamann, Hanke, Hauptmann, Hendriks, Lang, Nelleßen, Röhn, Schüchner, Troester, Ziolkowski. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: u. a. Brinckmann, Eggers, Grundmann, Keller, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volksschule u. Gymnasium): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikgeschichte: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks, Nagel. — Studio für Neue Musik: Krützfeldt. — Aufnahmeprüfungen: März und September, Schauspiel nur März.

KÖLN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51
(Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter
Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — Geige: Marschner, Rostal. — Cello: Cassado, Steiner. — Komposition: Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: Sawallisch, von der Nahmer. — Chorleitung: Hammers, Schroeder. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Dr. Kehr. — Opernschule: Haberland, Hammers, Schuh. — Opernchorschule: Hammers. — Institut für Schulmusik und Realschulbildung: N. Schneider. — Institut für kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar: Raphael. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: von der Nahmer. — Seminar für Rundfunk- und Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

MÜNCHEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller
Direktor: Prof. Anton Walter

Unterricht in allen Lehrfächern der Musik sowie im Tonkünstl. Lehramt. Aufnahmeprüfungen: Ende September. Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Komposition: Bialas, Genzmer, Höller, Lehner, Orff; Dirigieren: Eichhorn, Lessing, Mennerich; Chorleitung: Schieri; Kirchenmusik: Dr. Hafner (kath.), Högner (ev.); Gesang: Gruberbauer, Hotter, Hüsch, Kupper, Reuter, Schmitt-Walter; Klavier: Kurt Arnold, Dommes, Hindemith-Landes, Koebel, Dr. Linden, Rosl Schmid, Steurer, Tehn-Bergh, Wührer; Cembalo: Li Stadelmann; Orgel: Richter, Wisemeyer; Streichinstrumente: v. Beckerath, Büchner, Härtl, Laurent, Raba, Reichardt, Georg Schmid, Stiehler, Stross, Ortnet; Orchesterinstrumente: Theurer, Noeth, Uhlemann, Serfl, Porth, Lentrodt; Musikwissenschaft: Dr. Pfrogner, Dr. Valentin, Dr. Zentner; Seminar für Musikerzieher: Gebhardt; Opernschule: Heinz Arnold, Altmann, Daubner, Gundlach; Opernchorgesang: Hanns Haas.

SAARBRÜCKEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Saarbrücken, Kohlweg 18, Telefon 2 80 80

Direktor: N. N.
Stellv. Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi

Meisterklassen: Foides (Klavier), Gendron (Violoncello), Konietzny (Komposition), Wüst (Dirigieren), Gesang: Fuchs, Schloßhauer, Fougnier. — Klavier: Griem, Dr. Müller, H. u. K. Schmitt, Sellier. — Cembalo: Lonnendonker. — Orgel: Schneider, Oehms, Rahner. — Violine und Viola: Bus, Strauß, Hoenisch. — Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente. — Tonsatz: Dr. Klein, Lonnendonker, Dr. Loskant, Dr. Schmolzi. — Dirigieren: Lonnendonker, Dr. Loskant, Dr. Schmolzi. — Chor: Dr. Schmolzi. — Orchester: Dr. Loskant. — Kammermusik: Hoenisch, Konietzny. — Musikwissenschaft: Dr. J. Müller-Blattau. — Sprechen: Dr. Geißner. — Schulmusik: Dr. Schmolzi, Graetschel. — Kirchenmusik (kath.): Lonnendonker, (evang.): Rahner. — Privatmusiklehrerseminar: Griem. — Opernschule: Mutzenbecher, Zöllner, Leder, Wirtz. — Schauspielschule: Recktenwald, Dr. Stark. — Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 24 60 41 / 42

Direktor: Prof. Hermann Reutter
Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

Komposition u. Tonsatz: David, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Schaible, Siben, Sigel, Sihler, Völker. — Violine: Kergl, Loewenguth, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffens-Wendling. — Viola: Kessinger. — Cello: Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — Klavier: Buck, Erfurth, Horbowsky, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerok, Liedecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orchesterinstr.: Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümmeling, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — Alte Instr.: Praetorius, Niggemann. — Sprecherziehung: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor u. Chorleitung: Grischkat. — Dirigentenklasse, Orchester: Müller-Kray. — Schauspiel: Kenter, Barth, Norgall. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwiss.: Dr. Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — PM-Seminar: Volkart. — Tonstudio: Haller. Semesterbeginn: jeweils 1. April und 1. Oktober.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

WILLY BURKHARD

DAS EZZOLIED

Motette für vier- bis achttimmigen
gemischten Chor, op. 19

BA 3949 — Partitur DM 9,—

Über dieses am 15. April 1960 in Bern vom
Berner Kammerchor unter der Leitung von Fritz
Indermühle uraufgeführte Werk schreibt die
Presse:

„... die Uraufführung hat einen tiefen Ein-
druck hinterlassen. In einem dahinstürmenden,
sich fast überstürzenden Halbparlando wird
nach den Chorälen von der Weltenschöpfung
zum ersten Höhepunkt dahingetrieben: der
Erschaffung des Menschen. Das Werk des Teu-
fels wird in aller Realistik des von dieser Figur
nie loskommenden Mittelalters in grellen Farben
geschildert und des Menschen Schuld und seine
unabwendbare Höllenfahrt schonungslos in
einem schaurigen Decrescendo gemalt. ... mit
großem Aufschwung wird das Erscheinen des
Gottessohnes zum geballten Mittelpunkt des
Werkes ... in tief gläubigem Sichergeben ist
der letzte Teil einem musikalischen und welt-
lichen Abgesang gleich.

(„Berner Tageblatt“, 19. 4. 1960)

„Das Ezzolied ist das dritte Werk, das Willy
Burkhard für gemischten Chor a cappella
schrieb. Da ist es höchst erstaunlich, mit welcher
Sicherheit und welchem Reichtum an struktu-
rellen Gedanken er bereits diesen Stil meistert.
... Es wäre schwierig, aus jener Zeit (1927) das
Werk eines anderen Vertreters neuer Musik zu
nennen, der eine ähnlich großangelegte Auf-
gabe mit der gleichen Überlegenheit zu gutem
Ende geführt hat.“

(„Der Bund“, 20. 4. 1960)

„Die lineare, klare und sparsame Melodik paßt
ausgezeichnet auf die knappen Verse des mittel-
alterlichen Ezzoliedes; das Symbolhafte der
Musik ist stark und fesselt durch die Unmittel-
barkeit und Ehrlichkeit der Aussage.“

(„Bernische Tages-Nachrichten“, 19. 4. 1960)

„Vor allem in den meditierenden, den mysti-
schen Partien des Ezzoliedes weist die Musik
stets fort auf das Geheimnis der Schöpfung, die
aus Urtiefen aufsteigt und in die Erleuchtung
mündet. Die Einfachheit dieser Musik führt den
Hörer ganz auf das Wesentliche zurück; nie
vergißt sie, daß Christus arm und ohne Welt-
glanz geboren wurde und starb.“

(„Neue Berner Zeitung“, 19. 4. 1960)

BÄRENREITER KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK

Neu im Siebenstern



Einmalige, ungekürzte, verbilligte Sonder-
ausgabe. 440 Seiten, Ganzleinen, DM 9,80

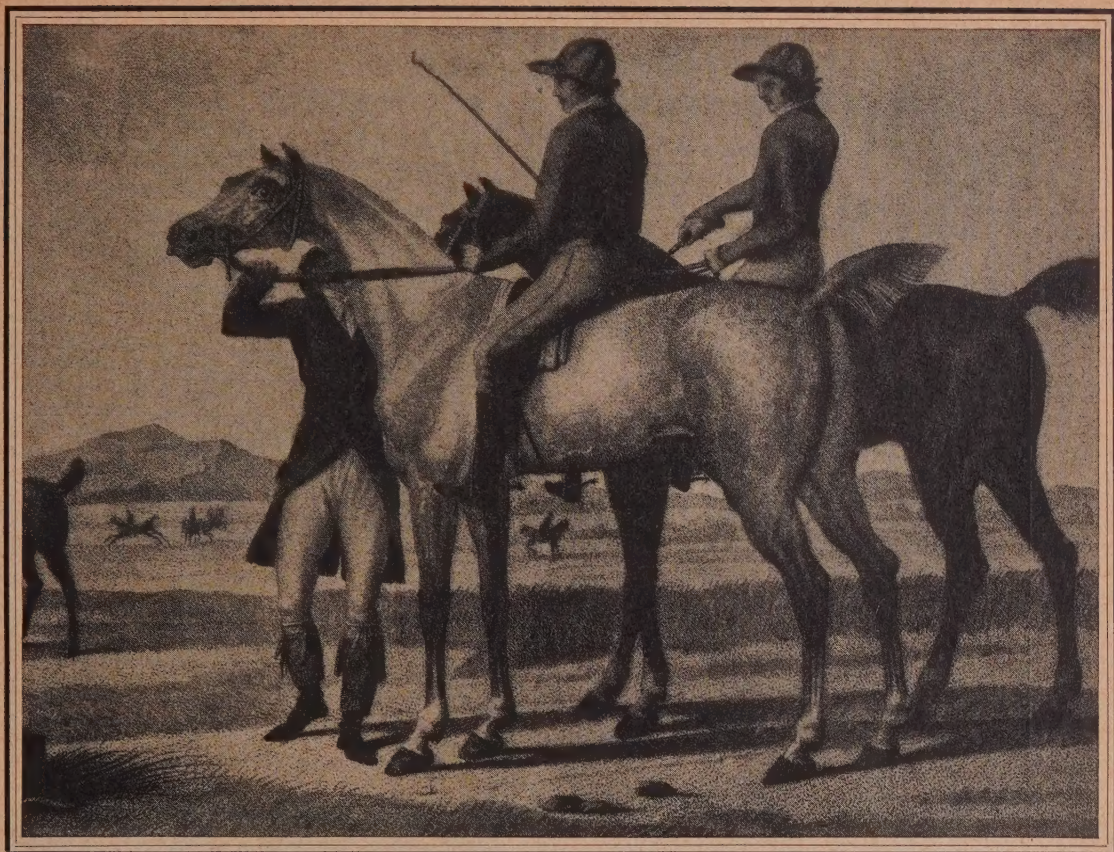
Neue Zürcher Zeitung

Ein Jesusroman steht nicht am Rande des
vielfältigen Schaffens Brods, sondern bildet
den Endpunkt seiner Romane, deren gemein-
sames Thema die Wehrlosigkeit der Wahr-
heit in der gegebenen Welt ist. Als Künstler
konnte Brod diese Summe aber nur im Lande
der Väter ziehen. Ja, er mußte sogar nach
Galiläa gehen, um vom Zauber des Landes
das Geheimnis des Allergeheimsten zu er-
fahren. Es ist Max Brods Meisterroman
geworden.

Neue Literarische Welt

Brod ist es gelungen, den Kontrast heraus-
zuarbeiten zwischen der römischen Gewalt-
herrschaft, dem griechischen Epikureertum,
dem ägyptischen Schlangenkult und der jü-
dischen Welt mit ihrer starken Geistigkeit,
ihrer intensiven Religiosität, ihrem Streben
nach sittlicher Reinheit. Das Buch ist reich an
fesselnden Diskussionen. Es ist ein gewich-
tiges Werk, die beste Leistung Max Brods.

Eckart-Verlag Witten · Berlin



ZUM GROSSEN RENNEN sind die Reiter auf-
 gegessen. Sie fühlen sich in den Sätteln zurecht. Wie hier
 die Reiter, so steht auch jeder, der im Leben steht, im
 ständigen Wettbewerb. Hierfür ist derjenige gerüstet, der
 sich unterrichten läßt, was in der Welt vor sich geht. Daher
 lesen die Gebildeten aller Stände ein Weltblatt wie die
 Frankfurter Allgemeine Zeitung, deren Korrespondenten
 von den Brennpunkten des Inlandes und Auslandes schnell,
 aktuell, umfassend und voller Spannung berichten. Die
 Arbeit unserer Zentralredaktion mit 110 anerkannten Publi-

zisten und Redakteuren in aller Welt wird ergänzt durch
 über 100 ständige und 1000 gelegentliche Mitarbeiter, ein
 jeder ein Experte auf seinem Gebiet. In treffenden Sätzen
 charakterisierten zwei hervorragende ausländische Jour-
 nalistinnen die Bedeutung unserer Zeitung. Der eine beendete
 seinen Bericht mit den Worten: „Die Frankfurter Allgemeine
 Zeitung kann mit Recht für sich in Anspruch nehmen, zu
 den führenden Blättern der Welt gerechnet zu werden.“
 Der andere Publizist schrieb: „Um die Frankfurter Allgemeine
 Zeitung sammelt sich die geistige Elite Deutschlands.“

Frankfurter Allgemeine
 ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

mit „NATUR UND WISSENSCHAFT“
 an jedem Dienstag
 „DOKUMENTE DER ZEIT“
 an jedem Mittwoch

„BILDER UND ZEITEN“,
 illustrierte Tiefdruckbeilage an jedem Samstag
 „REISEBLATT“,
 mehrseitige Beilage an jedem zweiten Donnerstag.

MICHAEL PRAETORIUS: SYNTAGMA MUSICUM

Faksimile-Ausgabe, herausgegeben von Wilibald Gurlitt. 3 Bände, jeder Band mit einem Nachwort des Herausgebers. (Documenta Musicologia. I. Reihe: Druckschriften-Faksimiles. Band XIV, XV und XXI)

Band I: Musicae artis Analecta, Wittenberg 1614/15. 546 Seiten. Broschiert DM 44,-, Pappband DM 48,50, Pergament DM 70,-

Band I enthält Analecten zur Liturgie, kirchlichen und weltlichen Musik aller Zeiten. Er ist eine groß angelegte Sammlung von hebräischen, griechischen, lateinischen und deutschen Exzerpten aus den Quellen zur Geschichte des Kirchengesangs im Rahmen der Liturgie von der ältesten Psalmodie und Hymnodie bis in die Gegenwart des Zeitalters der Glaubenskämpfe. Dabei ist ausschließlich von der einstimmigen Musik die Rede. Der unschätzbare historiographische Wert des Bandes liegt darin, daß er einen Schatz von schwer zugänglichen Quellen-Exzerpten darbietet.

Band II: De Organographia, 2. Auflage, Wolfenbüttel 1619. 236 Seiten und 42 Bildtafeln. Brosch. DM 22,-, Pappband DM 26,50, Pergament DM 48,-

Dieser Band bietet eine Enzyklopädie des gesamten Musikinstrumentariums. Er gliedert sich in fünf Teile: 1. Beschreibung und Terminologie. Nomenklatur und Klassifikation der Musikinstrumente nach Klangeigenschaften und bautechnischen Merkmalen / 2. Blas- und Saiteninstrumente / 3. Alte Orgeln / 4. Neue Orgeln mit ausführlicher Registerkunde / 5. Originale Dispositionen berühmter Orgelwerke in Deutschland mit einem Anhang von sieben Muster-Dispositionen.

Band III: Termini musici, Wolfenbüttel 1619. 259 Seiten und 4 Einschlagtafeln. Broschiert DM 22,-, Pappband DM 26,50, Pergament DM 48,-

Dieser Band enthält eine Formen- und Notations-, Auführungs- und Besetzungskunde im Blick auf die neue „italienische Manier“ des mehrhörigen Concertierens. Er ist in drei Teile gegliedert: Der 1. Teil befaßt sich mit der Benennung und Charakteristik der vokalen und instrumentalen Formen der italienischen, französischen, englischen und deutschen Musik; der 2. Teil handelt von Notationsproblemen der Mensuralmusik (Proportionsbestimmungen, Takt- und Tempozeichen) sowie von den alten und neuen Regeln für den musikalischen Satz; im 3. Teil werden die neuartigen Termini musici erörtert und Aufführungs- und Besetzungsanweisungen gegeben.

BÄRENREITER VERLAG KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK

KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLÜGEL



überall in der Welt bewundert und begehrt
NEUPERT

BAMBERG · NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

Musikkaufmann

32 Jahre alt, verh., Diplom-Volkswirt und 2 Jahre Musikhochschulstudium (Hf. Kompos.), sucht geeigneten Wirkungskreis bei Musikverlag, GEMA, Rundfunk, Schallplatten-Industrie, Musikalien-Industrie oder -Handel (auch Ausland). Freundliche Zuschriften unter M 868 an den Verlag erbet.

Sie sollten Ihr kostbares

STREICHINSTRUMENT

vor dem gefürchteten Holzwurm retten! Nehmen Sie deshalb nur das international geschützte und seit über 30 Jahren bestbewährte Präparat

VIOL zur Pflege und Reinigung.

Verlangen Sie es in Ihrem Musikhaus! Geigenbaumeister R. Paulus, Freiburg i. Br.



PYRAMID
SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

Zukunftssichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus, Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung - Katalog!

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

KREFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 · Tel. 4 02 06

Wo fehlt eine?



Bei uns alle Schreibmaschinen. Riesenauswahl an Retouren im Preise stark herabgesetzt. Kleinste Raten. Umtauschrecht. Fordern Sie Katalog Nr. E 887

Deutschlands größtes Büromaschinenhaus

NÖTHEL GmbH + co · Göttingen

Karl Amadeus Hartmann

wurde am 2. August 1960 55 Jahre alt

BÜHNENWERK

Simplicius Simplicissimus. Drei Szenen aus seiner Jugend nach H. J. Chr. Grimmelshausen von Hermann Scherchen, Wolfgang Petzet und Karl Amadeus Hartmann (1934/35)

VOKALWERK

Lamento. Kantate nach Gedichten von Andreas Gryphius für Sopran und Klavier (1937)

ORCHESTERWERKE

1. *Symphonie* (Versuch eines Requiems) nach Worten von Walt Whitman für eine Altstimme und Orchester (1937) · *Adagio* (2. *Symphonie*) für großes Orchester (1946) · 3. *Symphonie* für großes Orchester (1948/49) · 4. *Symphonie* für Streichorchester (1947) · *Symphonie concertante* (5. *Symphonie*) für Orchester (1950) · 6. *Symphonie* für großes Orchester (1951/53) · 7. *Symphonie* für großes Orchester (1958) · *Simplicius Simplicissimus*. Ouvertüre zu der Oper, Suite aus der Oper (1934/35)

WERKE FÜR SOLOINSTRUMENTE UND ORCHESTER

Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester (1939) · *Konzert* für Klavier, Bläser und Schlagzeug (1953) · *Konzert* für Bratsche und Klavier, begleitet von Bläsern und Schlagzeug (1955)

KAMMERMUSIK

1. *Streichquartett „Carillon“* (1933) · 2. *Streichquartett* (1945/46)

Vollständiges Werkverzeichnis auf Wunsch

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Heinrich Sutermeister

ZUM 50. GEBURTSTAG AM 12. AUGUST 1960

BÜHNENWERKE

Die schwarze Spinne. Oper in einem Akt, Text nach Jeremias Gotthelf von Albert Rösler (1936) · *Romeo und Julia*. Oper in zwei Akten, Text nach William Shakespeare vom Komponisten (1940) · *Die Zauberinsel*. Oper in einem Vorspiel und zwei Akten, Text nach William Shakespeares »Sturm« vom Komponisten (1942) · *Niobe*. Monodrama in zwei Akten für Sopran, Doppelchor, Ballett und Orchester, Text von Peter Sutermeister (1946) · *Raskolnikoff*. Oper in zwei Akten, Text nach Fjodor M. Dostojewski von Peter Sutermeister (1948) · *Der rote Stiefel*. Ein Bilderbuch für Musik in zwei Teilen nach Wilhelm Hauff (1951) · *Titus Feuerfuchs oder Liebe, Tücke und Perücke*. Burleske Oper in zwei Akten nach Johann Nestroys »Der Talisman« (1958) · *Seraphine oder Die stumme Apotheke*. Opera buffa für Bühne und Fernsehen in einem Akt, Text nach Rabelais von Heinrich Sutermeister (1959) · *Das Dorf unter dem Gletscher*. Tanzhandlung aus den Walliser Alpen von Albert Rösler (1937) · *Max und Moritz*. Ballett nach Wilhelm Busch (1953)

VOKALWERKE

Missa da Requiem für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester (1953) · *Dem Allgegenwärtigen*. Kantate Nr. 3 nach der gleichnamigen Ode und dem »Großen Hallelujah« von Friedrich Gottlieb Klopstock für Sopran- und Baß-Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester (1958) · *Kantate Nr. 1 Andreas Gryphius*. Sieben Gesänge nach Worten des Dichters für vierstimmigen gemischten Chor a cappella (1935/36) · *Kantate Nr. 2* nach Texten von Klopstock, Gryphius, Hölty, Günther und Lenz für vierstimmigen gemischten Chor, Alt-Solo und zwei Klaviere (1944) · *Missa in Es* für vierstimmigen gemischten Chor a cappella (1948) · *Zwei Barocklieder* für vierstimmigen gemischten Chor a cappella mit Soloquartett (1952) · *Max und Moritz* nach Wilhelm Busch für Vokalquartett und Klavier zu vier Händen (1953) · *Sieben Liebesbriefe* für Tenor und Orchester nach Texten von Bürger, Humboldt, Goethe, Voß, Lessing und Friedrich II. (1935) · *Vier Lieder* für hohe Stimme und Klavier, Texte von Schubart, Klopstock, Weise und Günther (1945) · *Der 70. und 86. Psalm* für tiefe Stimme und Orgel (1947)

ORCHESTERWERKE

Romeo und Julia. Suite aus der Oper (1940) · *Die Alpen*. Fantasie über Schweizer Volkslieder für Orchester, in der Funkfassung mit Sprecher (1948) · *Marche fantasque* für Orchester (1950) · *Divertimento II* für Orchester (1959/60) · *Divertimento I* für Streichorchester (1936) · 1. *Konzert* für Klavier und Orchester (1943) · 2. *Konzert* für Klavier und Orchester (1953) · *Konzert* für Violoncello und Orchester (1955/56)

KAMMERMUSIK

Bergsommer. Acht kleine Stücke für Klavier (1941) · *Sonatine in Es* für Klavier (1948) · *Capriccio* für Klarinette in A allein (1947) · *Serenade für vier Bläser*. Marsch, Lied und Ländler aus der Oper »Der rote Stiefel« (1951)

Vollständiges Werkverzeichnis auf Wunsch

SCHOTT